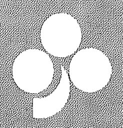
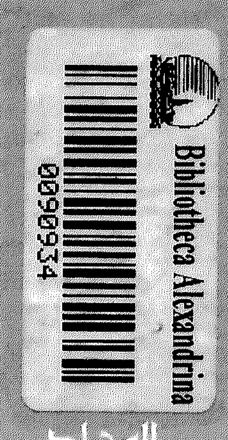
المؤسسة
العربية
للدراسات
والنشر



موسوعة
المصطلح النقدي

المفارقة
المفارقة وصفاتها
الترميز
الرعوية



المجلد
الرابع

ترجمة: د. عبد الواحد لؤلؤة






Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

موسوعة المصطلح النقدي

المجلد الرابع

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

المؤسسة العربية
للدراسات والنشر

المركز الرئيسي:

بيروت، ساقية الجنزير، بناية
برج الكارلتون، ص.ب: ٥٤٦٠-١١
العنوان البرقي: موكيالي، هـ ٨٠٧٩٠٠/٨٠٧٩٠٠
تلكس: LE/DIRKAY ٤٠٠٦٧

التوزيع في الأردن:

دار الفارس للنشر والتوزيع: عمان
ص.ب: ٩١٥٧، هاتف: ٦٠٥٤٣٢، فاكس
٦٨٥٥٠١ - تلكس ٢١٤٩٧

الطبعة الأولى

١٩٩٣

موسوعة المصطلح النقدي

٤

◆ المفارقة ◆ المفارقة وصفاتها ◆
◆ الترميز ◆ الرعوية ◆

ترجمة: د. عبد الواحد لؤلؤة



مقدمة المجلد الرابع

منذ صدور المجلّد الثالث من موسوعة المصطلح النقدي وصدور الأجزاء المفردة يتعثّر لأسباب مطبعية، زادها صعوبة ابتعادي عن مركز الطباعة والنشر، مما جعل متابعتي ضعيفة، فجاءت بعض الأجزاء تحمل من الأغلاط والهفوات ما لا يليق بمثل هذا المشروع الثقافي. لكن استجابة الزملاء في الجامعات التي عملتُ بها، واهتمام المتأدّبين والجادّين من القراء دفعني إلى مواصلة الجهد، على الرغم من الصعاب، علني أنجز ترجمة الأجزاء المتبقية، قبل أن يأخذ مني اليأس، ويشتعل الرأس شيباً.

ما زلت لا أعلم كيف أرضي الذين يطالبون بالمزيد من الهوامش والشروح، وكيف أقنع القائلين إني أسرف في الهوامش. وأحسب أن من يرغب في المزيد بوسعه أن يراجع المكتبات وينظر في المراجع والموسوعات، فهذه آفاق ثقافية غريبة عما عهدنا، وما عليك إلا أن تطلب الحكمة لا يضيرك من أي وعاءٍ خرجت.

دكتور عبدالواحد لؤلؤة

جامعة الإمارات العربية المتحدة

مقدمة عامة بقلم المترجم

منذ أن ظهرت الحلقة الأولى من سلسلة (المصطلح النقدي) باللغة الإنكليزية عام ١٩٦٩ شعرت بضرورة نقل هذه المعرفة الأدبية إلى القارىء العربي، الذي لم تتيسّر له معرفة اللغة الأجنبية. واليوم زاد ما صدر من تلك السلسلة على ثلاثين جزءاً، أحسب أن بنا جميعاً حاجة إلى التزوّد بما تقدمه من معرفة تغني ثقافة الكاتب والقارىء على حد سواء.

ولأن هذه المصطلحات النقدية تعتمد مفهومات أوربية ترجع إلى حضارة الإغريق والرومان وما نشأ من آداب أوربية منذ عصر الإنبعاث فإن ترجمتها إلى العربية لا يمكن أن تتخذ صيغة نهائية تقف عندها، كما وقفت في الغالب الصيغ الأوربية المشتقة عن الإغريقية واللاتينية. لذلك لا مفرّ من الاشتقاق والنحت والتعريب، إلى جانب الترجمة، وهنا يتدخل الحس اللغوي والذوق الفردي والمعرفة باللغات، إضافة إلى ثقافة المترجم، عند القيام بعمل من هذا الحجم.

خطتي في هذا العمل عموماً أن أقدم ترجمة من دون تصرف أو تفسير، مما يحملني أحياناً على استبقاء نكهة اللغة الأصلية. وفي حالة الأعلام من لغات أوربية وجدت من الأفضل الإبقاء عليها كالأصل نطقاً. ولم أضف من الهوامش إلا

الأقل، معوضا، عند الضرورة، شروحا سريعة /بين خطين مائلين/. واقتضتني دقة اللفظ اتخاذ الأحرف الأعجمية لتقابل الأعلام الأوربية، في محاولة لوضع حد للإضطراب السائد في رسم أسماء الأعلام الأجنبية في أقطار عربية شتى. فاسم الشاعر الألماني گوته يكتب كوته، وجوته، وغوته في بلاد شتى، وأرى أن الأقرب إلى الصواب أن يكتب بالكاف الأعجمية مثل الكلمة الفارسية (گل) أي (زهرة). وهذه الأحرف لا تزيد عن أربعة.

ڤ = V، پـ = p، چـ = ch، گـ = g وهذا ما يجري في العراق بخاصة، وأرى أن ضبط الرسم بهذه الأحرف الأعجمية يضمن دقة اللفظ.

إن كل جزء من أجزاء هذه السلسلة قد كتبه مختص توافرت له أسباب البحث مع طول الخبرة. وفي آخر كل جزء (مراجع مختارة) رأيت إثباتها كما وردت في النص إتماماً لفائدة المستزيد.

د. عبدالواحد لؤلؤة
بغداد/حي الجامعة

مقدمة عامة بقلم المحرر

هذا الجزء حلقة في سلسلة من الدراسات القصيرة، تعالج الواحدة منها مادة أساسية بمفردها، أو مادتين أو ثلاث مواد مُجتمعة، مما يوجد في مفرادتنا النقدية. وغرض السلسلة يختلف عما يقدمه المألوف من جداول التعبيرات الأدبية. فثمة الكثير من التعبيرات لن تكون موضوع دراسات في هذه السلسلة. فثمة تعبيرات غيرها لا يمكن أن تصبح مألوفة عن طريق التعريفات المختصرة. وعلى الدارسين أن يألفوا تلك التعبيرات عن طريق مناقشتها بشكل يتسم بالبساطة والوضوح والكمال في حدود المعقول. وغرض هذه السلسلة تقديم مثل هذه المناقشات.

تشير بعض التعبيرات موضوع البحث إلى حركات أدبية (مثل الرومانسية، والجمالية) وبعضها يشير إلى أنماط أدبية (مثل الكوميديا، والملحمة) بينما يشير بعضها الآخر إلى خصائص أسلوبية (مثل المفارقة، والمجاز الذهني)، وبسبب من التفاوت في الموضوعات، لم تجر محاولة لفرض منهج موحد على الدراسات. ولكن المؤلفين جميعاً قد اجتهدوا في تقديم ما وسعهم من مقتطفات توضيحية، وفي الإشارة حيثما اقتضت الحاجة إلى أدب أكثر من لغة واحدة، وفي تقديم دراساتهم بطريقة تأخذ بيد القارىء إلى المراجع المختصرة التي قدموا من خلالها مقترحات للتوسع في القراءة.

جون د. جمپ
جامعة مانچستر

١٣

المفارقة

تأليف

د. سي. ميويك

Irony

by D. C Muecke

١ ـ مقدمة

أهمية المفارقة:

ثمة أسئلة تدور في ذهن المرء حول المفارقة[1]: ما المفارقة؟ ماذا تتخذ من أشكال، وكيف تتصل تلك الأشكال ببعضها؟ ما الذي يدفع بالناس إلى اتخاذ صفة المفارقة؟ ما وظائف المفارقة وفوائدها؟ ما مدى أهميتها؟ ما تاريخها؟ أتوجد في جميع الثقافات؟ ألا تنطوي المفارقة على خطيئة؟

تحاول هذه الدراسة أن تجيب عن أغلب هذه الأسئلة. وإذ يتصف مفهوم المفارقة بما عرف عنه من مراوغة، يغدو من أول الواجبات أن نتبيّن الخصائص العامة أو العناصر التي تكوّن المفارقة؛ ولسوف نمضي بعض الوقت في التفريق بين الأشكال الرئيسية التي تتخذها المفارقة، وفي التمثيل لتلك الأشكال. ولكن ليس مما يفي بالغرض أن نوحي بأن هذه الاهتمامات بالتحليل والتبويب إنما تقصد لذاتها، كما قد يهتم المرء بمئة وتسعة وثمانين صنفاً من صنوف الكركدن. بل

سيكون من أهدافنا، على النقيض من ذلك، أن نبيّن بأن المفارقة ظاهرة على جانب كبير من الأهمية الثقافية والأدبية.

ومن الواضح أن أهمية المفارقة لا يمكن الفصل فيها بتحديد مدى ما ظهرت فيه في مختلف الأفعال والأقوال والأفكار وما أنتجته الثقافات والحضارات جميعاً. ولو كانت المفارقة مقصورة بشكل رئيسي على العالم الغربي، كما حملني الاعتقاد حيناً (لكني لا أقرّ بذلك الآن) لكان ذلك أمراً ذا أهمية بالغة؛ لكن افتقار المفارقة إلى الشمولية يجب ألا يحمل على التقليل من أهميتها. ولا يتصل بأهمية المفارقة كون أكثر الناس يفتقرون إلى الحس بها. إن كثيراً من مشاغل العالم المعتادة، التي ينغمس فيها الكثير منا في أغلب الأوقات، لا يمكن القيام بها بروحية المفارقة. وإن أهمية اتخاذ صفة المفارقة لا يجب أن تتنافس مع أهمية اتخاذ صفة الجد أو صفة عدم المفارقة. والحق أنه لو بدا لصاحب المفارقة أن شؤون العالم تحمل بالفعل على محمل المفارقة لكان في ذلك إثبات حقيقة أنها ليست كذلك؛ فلو كانت كذلك ما بدت بهذا الشكل. وليس هذا القول من باب النقيضة[٢]، بل محض طريقة (وقد لا تكون محض طريقة) للقول إن الحس بالمفارقة يستند في مادته على افتقار الحس بالمفارقة لدى الآخرين، مثلما يعتمد التشكيك على سرعة التصديق.

ومن الطبيعي أنها قضية أخرى، ومشروعة تماماً، أن نسأل عن الدور الذي تلعبه المفارقة الشفوية في الحياة العادية، بما في ذلك ما يتفرع عنها من سخرية، ومداعبة، وتهكم، وتلميح. ويكون من الطريف جداً معرفة ما يترتب على غياب تلك الظواهر أو حضورها أو التشعب فيها. ولم تجر لحد الآن دراسة

منظمة لما تقوم عليه المفارقة (العامية) من أسس جغرافية (حضرية أو أقليمية أو ريفية) واجتماعية ودينية وتربوية ووظيفية. ولن يكون من السهل القيام بذلك، لأن محض وجود الباحث (ويا للمفارقة) يميل إلى تحطيم ذلك «الوئام» الاجتماعي الذي تقوم عليه هذه الأصناف من المفارقة.

إن أسهل طريقة للدفاع عن أهمية المفارقة في أدب العالم الغربي (مؤجلين النظر في الوقت الحاضر في القضية الأوسع حول أهميتها الاجتماعية والثقافية) هي أن ننظم قائمة بأسماء كبار الكتاب الذين هم كذلك من أصحاب المفارقة، ونقصد بصاحب المفارقة هنا الكاتب الذي تقوم آثاره، أو القسم الأكبر منها، على حس بالمفارقة. ولا يسعنا إنكار أهمية المفارقة إذا كانت تظهر بشكل واضح في آثاره: آيسخيلوس، سوفوكليس، يوريبيديس، أريستوفانيس، ثوسيديس، أفلاطون، كيكيرو، هوراس، كاتلّس، تاسيتوس، چوسر، أريوستو، شگسپير، ثيربانتس، پاسكال، موليير، راسين، سويفت، ڤولتير، گبن، گوته، ستندال، بايرن، هاينه، كيركيگارد، گرگول، دوستويفسكي، فلوبير، رينان، إبسن، تولستوي، مارك توين، هنري جيمز، برنارد شو، چيخوف، پيرانديلو، پروست، توماس مان، كافكا، بريخت. بوسع أي طالب جامعي في سنته الأولى من دراسة الأدب الانكليزي والأميركي، أن يضيف عشرين اسماً غير هذه ولا يذكر من ولد بعد عام ١٩٠٠، أو يضطر إلى ذكر أسماء شهيرة مثل: تورنير، آربثُنت، لام، أو هاولز.

ولا أحسب أن بوسع المرء تنظيم قائمة مماثلة بأسماء كتّاب كبار لا تتصف آثارهم بالمفارقة أبداً، أو أنها تتصف بها بشكل عرضي أو أدنى أو مشكوك فيه. ومن المؤكد أن بعض الأسماء الكبيرة ترد على الذهن في مجالات الأدب الملحمي والغنائي وأدبِ الرومانس، لكن من الواضح أن علينا إضافة نسبة أعظم بكثير تضم مؤرخين وفلاسفة وأخلاقيين وخطباء، أو إضافة أسماء من كتّاب الأدب الخيالي من مرتبة أدنى. ولن أغامر بتقديم قائمة بأسماء كتّاب من غير أصحاب المفارقة، وهو ما لن ينال من القبول ما تناله قائمة بأصحاب المفارقة؛ ولكن من المفيد القول أن مثل هذه القائمة بأسماء كتاب إنكليز ستحوي الكثير من شعراء القرن التاسع عشر.

ما يقع في باب المفارقة وما لا يقع

إذا نظرنا في الفقرتين السابقتين تبيّن لنا أن البحث فيهما يدور في مجالين اثنين في الأقل. فلنا أن نسأل أولاً، بسبب كون الفنون غير الأدبية لا تتصف بالمفارقة غالباً، إن كان ثمة ما يدعو إلى الظن أن في طبيعة الأدب ذاتها ما يشجع على الادراك والتعبير في مجال المفارقة، أو إن كان في طبيعة الفنون الأخرى ما لا يشجع على اصطناع المفارقة.

ولنا أن نسأل السؤال عينه حول الدرامه والمسرح، إذ لا يكاد يوجد درامي بارز لم يفد من إمكانات المفارقة الدرامية. وقد نؤجل السؤال الثاني حتى تتضح أمامنا طبيعة المفارقة وأشكالها ووظائفها. لكن السؤال الأول قد لا يخلو من فائدة هنا، فإذ

نكتشف لماذا يميل الأدب إلى المفارقة أكثر من الموسيقى والرسم قد نصل إلى اكتشاف شيء عن المفارقة ذاتها.

من الصعب على بعض الفنون أن تصطنع المفارقة، رغم أن ذلك ليس مستحيلاً. ولا أحسب أن ثمة نسقاً في العمارة أو تنظيم الحدائق يتصف بالمفارقة. ولا يقتضينا البحث طويلاً لندرك السبب؛ فاصطناع المفارقة يجب أن يكون حول شيء بعينه؛ لكن الفنون غير التمثيلية لا تشير إلى شيء في الأساس. فليست غايتها تمثيل الأشياء، بل إقامة «واقع» في شكل تصميمات من الفراغ والخطوط والألوان والحجارة والذهب والأصوات الموسيقية. ويجب أن تستحوذ هذه التصميمات على اهتمامنا كاملاً، إذا كنا نلقي لها بالاً، لأن ليس غيرها ما يسترعي الاهتمام: ومعنى ذلك أن هذه التصميمات لا يراد لها أن تذكرنا بأي شيء آخر. وهي تخلو من صفة المفارقة قدر ما تخلو منها النظريات الرياضية أو الفرضيات العلمية.

ثمة في الفن التمثيلي والأدب إمكانات عديدة للهروب من الرؤية الأحادية ونومة نيوتن مما يؤدي إلى إمكانات من المفارقة. ولا تستغل هذه الإمكانات دائماً، كما أن ليس من الضروري استغلالها. وهي لا تستغل عندما يكون الفنان أو الكاتب منصرفاً لاقامة شيء على الوجه الصحيح، سواء دعا ذلك تصميماً جمالياً كاملاً، أو التعبير المطلق عن فكرة أو شعور، أو السجل الصادق لروحه. فإذا كان ذلك الشيء هو الأول بين هذه، لم يعد مهماً أن يكون الفن تمثيلياً؛ فالريف الذي يُرسم ليس غير عذر للرسم. وإذا كان ذلك الشيء هو الثاني أو الثالث بين هذه الأشياء، التي يجب أن نضيف إليها أي تأليف يصدر عن «الإلهام» بشكل كامل، لا يكتفي المحتوى بأخذ الأفضلية على وسيلة التعبير وحسب، بل أنه يغمر التعبير ويحتويه بالفعل،

ويضعنا على تماس مباشر فوري مع ما يجري التعبير عنه. في مثل هذه الحالات «يكون الشعر في الاشفاق» حسب عبارة <ولفريد أوين>[٣]. فالكلمات تزول، وتبقى الأفكار والمشاعر لتغدو أفكارنا ومشاعرنا «نحن» فنغدو مشغولين بها تماماً: فالغرفة والكرسي والكتاب والجسم والزمن تتلاشى جميعاً وتأخذ مكانها الخبرة الصرف. وهذا أدب المغامرة وتحقيق الرغاب، وأدب الكتابة الرومانسية الرؤوية النبوية، وهو كذلك شعر في أشد حالات التوقّد و «الموسيقية» ويكون المرء بعيداً عن المفارقة عندما تستغرقه الخبرة بهذا الشكل قدر ما يكون بعيداً عنها عندما ينصب اهتمامه جميعاً على تصميم صرف.

نحن الآن في وضع نستطيع معه أن نحدد بعض أنواع الفن والأدب مما لا يتصف بالمفارقة، بوصفها موضوع «رؤية أحادية» بالفعل، يمكن إدراكها مباشرة لأن الخصائص الشكلية إما أن تشكل فوقها غشاوة، كما قد يقال، وهو ما يستحوذ على اهتمامنا جميعاً، أو أنها تغيب أمام المحتوى الذي تكشف عنه بصفاء، وهو ما لا يقصّر عن الشكل في استحواذه على انتباهنا. لذلك يجب أن يكون الفن والأدب المتميز بالمفارقة مشتملاً على السطح والعمق، الغشاوة والصفاء، كما يجب أن يستحوذ على انتباهنا على مستوى الشكل إذ يوجهنا نحو مستوى المحتوى. تضم المفارقة شعار <ماكليش> الصوري أو ما بعد الصوري[٤]:

لا يتوجّب على القصيدة أن تعني
بل أن تكون

مع «فحوى» الشاعر <براوننگ> إذ يقول (إذا ما استطعنا تطبيق ذلك على «عالم» القصيدة الصغير):

ليس هذا العالم بقعة أمامنا،
ولا فراغ؛ إنه يعني بشكل مركَّز.

وبوسعنا إعادة كتابة القولين على هذا الشكل
قصيدة المفارقة يجب أن تعني
وتكون معاً

شريطة أن يقف العنصران: المعنى والكون قبالة بعضهما.

أهذا ما نجده عندما تتصف الموسيقى أو الرسم بالمفارقة؟ أهذا كل ما نجد؟ يبدو أن مجال المفارقة في الموسيقى غير بالغ الاتساع (إذا ما استثنينا الموسيقى التي تصاحبها كلمات): فبوسع قطعة من الموسيقى أن «تعلّق» بشكل مفارقة ساخرة على قطعة أخرى أو على أسلوب أو تقليد موسيقي آخر، ويكون ذلك بالمبالغة الساخرة أو التشويه أو المجاورة المتنافرة أو «الاقتطاف». نجد في مقطوعة <چايكوڤسكي> بعنوان «افتتاحية ١٨١٢» تصويراً يتعمد السخرية[٥] من بضع ضربات موسيقية من نشيد <المارسيّيز> وهو ما يدفعنا إلى اتخاذ موقف بعينه من «المجد» النابوليوني. ولكن الموسيقى لا تلغي نفسها في آناء ذلك؛ فهي تبقى لتجابه ما تشير إليه، فثمة سطح وعمق في آن معاً. إذا أمكن اعتبار مثل هذا الأمر المبدأ المنظِّم في تأليف موسيقي، وإذا كان مثل هذا التأليف يعادل في الرزانة الموسيقى غير الساخرة فإن ذلك لا يقع في باب الأسئلة الجديدة لدى من

أجابوا عن تلك الأسئلة بالإيجاب، رغم أنها، من باب الافتراض، تشكل سيرة متخيلة لمؤلِّف موسيقي في كتاب <توماس مان> بعنوان دكتور فاوستس . كما أن <ڤلاديمير جانكيليفتج> يشير كثيراً إلى أمثلة من موسيقى المفارقة في كتابه بعنوان «المفارقة» المطبوع بالفرنسية (باريس ١٩٥٠).

تكون احتمالات المفارقة أكثر بكثير في الفنون التخطيطية ويكون بمقدور الرسم، مثل اللموسيقى وجميع الفنون غير التمثيلية الأخرى (برغم ما قلناه عن فن العمارة وتنظيم الحدائق) أن «يعلّق» بمفارقة ساخرة على أعمال أخرى أو أسلوب أو تقليد فني. وإذ يسع الرسم أن يكون تمثيلياً بشكل واضح، يكون بمقدوره كذلك تصوير المواقف بأسلوب المفارقة الساخرة. فرسم يمثل رجلاً بملابس محترمة في موقف خشوع ديني، مثلاً، يفسّر على أنه يصوّر شخصية <تارتوف> بإضافة تفصيل نافر واحد - في شكل مشدّ نسائي يوضع بما يوحي إنه منسي أو أنه قد أخفي بشكل ناقص.

إن الذي يجعل الموسيقى والفنون التخطيطية أقل احتمالاً، من الأدب في اتخاذ صفة المفارقة اعتمادها الكبير، المنطوي في طبيعة الصوت واللون والخط، على ظاهر حسي يسترعي الانتباه، رغم أن الرسوم السياسة الساخرة قد تأخذ مكان قصيدة غنائية للشاعر <تنسن> في هذا المجال[٦]. إن الذي «يمكّن» تلك الفنون من اتخاذ صفة المفارقة كونها «لغات» بمعنى بعينه. وأن «لغة» فن من الفنون بهذا المعنى تتكون من مجموعة الإشارات المقبولة والأعراف التي تطورت خلال استمرار التقاليد في كل من تلك الفنون. إن ضربات

موسيقية قليلة من نشيد <المارسييز> تشير إلى فرنسا خلال الثورة أو بعدها لكن تلك الضربات إذا عزفت خارج مقامها الموسيقي توحي بأن المرء يتخذ موقفاً نقدياً من فرنسا (ويشير تاريخ ١٨١٢ في عنوان افتتاحية چايكوفسكي إلى اتجاه محدد). ووقفة <تارتوف> ترمز إلى «خشوع ديني» كما يرمز المشدّ إلى «حب فاجر». ويفسر ذلك كله لماذا لا يستطيع المرء أن يرسم مشهداً من جبال الألب في إطار من المفارقة، لكنه يستطيع رسم ذلك المشهد في إطار رومانسي، أو كما يراه الآخرون من زاوية بعينها. فعندما ننظر، ونحن في القرن العشرين، إلى مشهد طبيعة رومانسي من رسم <كاسپر ديفد فريدريك> يسهل علينا أن نرى خصائص بعينها قد غدت علامات الرومانسية، بل من مميزات هذا الرسام بالذات. ان الرسام من أصحاب المفارقة يعمل بهذه العلامات ـ وقد يسيء إليه ناقد فني متخلف فيصفه «بالأدبية».

إن مجال المفارقة في الأدب أكثر اتساعاً من ذلك، فالأدب مثل جميع الفنون، يستطيع أن يحاكي بأسلوب ساخر أسلوب فنان آخر أو حقبة أخرى. ويستطيع، مثل الفنون التخطيطية، أن يصور مواقف ساخرة. لكن لغة الأدب أكثر قدرة على التعامل مع ما يقول الناس أو يفكرون أو يشعرون أو يعتقدون، ومن ثم على تناول الفرق بين ما يقول الناس وما يفكرون وبين ما يعتقد وما هو واقع الحال. وهذا بالضبط هو المجال الذي تنشط فيه المفارقة. لقد رأينا ما يستطيع أن يفعله رسام بشخصية <تارتوف> لكنه لا يستطيع أن يفعل ما فعله <برنز> في قصيدة «صلاة ويلي التقي»:

يا رب ـ ليلة أمس ـ كما تعلم ـ مع <ميك>
إني ألتمس غفرانك مخلصاً!
ليتها لا تكون لعنة دائمة،
تلوث سمعتي!
ولن أرفع ساقاً آثمة
فوقها بعد اليوم. -

ثم أنني يجب أن أعدّ،
مع الفتاة <لزي>، ثلاث مرات ـ أظن -
لكن يا رب، كنت مجنوناً تلك الجمعة.
عندما اقتربت منها؛
وإلا، كما تعلم، خادمك المخلص
لن يمد يده نحوها. -

ربما تجعل هذه الشوكة الجسدية
تصفع خادمك ليل نهار،
لئلا يشتط به التعالي والكبر
فيحسب نفسه موهوباً؛
وإن كان كذلك، عليّ تحمل وطأة يدك
حتى ترفعها.

مجابهة المفارقة:

لـو اكتشف امرؤ في نفسـه دافعاً لإيقـاع امرىء آخـر في اضطراب فكري ولغوي، فلن يجد خيراً من أن يطلب إليه أن يدوّن في الحال تعريفاً للمفارقة. صحيـح أنه قـد يحدث في بعض الأحوال أن من تسأله يُجِبكَ بتعريف يقول: «المفارقة أن تقول شيئاً وتقصد العكس» ولكنك قد تسأل صاحبك إن كان لا

يدخل في باب المفارقة مشهد نشّال محترف تنشل نقوده أثناء قيامه آمناً بعمله المعتاد. وإن كان الأمر كـذلك، ألا يتـوجب تكييف ذلك التعريف ليشمل أمثلة كهذه؟ مثل هذهِ الأمور تعيدنا عادة إلى «الوضع الراهن».

تكمن العقبة الرئيسة في طريق تعريف بسيط للمفارقة أن المفارقة ليست بالظاهرة البسيطة. فمن الـواضح أن ثمـة بونـاً شاسعاً بين مفارقة الموقف الذي يقع ضحيته النشال المنصرف إلى عمله وبين المفارقة اللفـظية، تلك النبـرة الأكاديميـة شبه اللاذعة التي كنت أقاسي كي ألوِّن بها الفقرة السابقة. وليس بين هذين النوعين من المفارقة ما يشبه ما نجده عند <أورويل> في مـزرعة الحيـوان أو عند <چـوسر> إذ يصف نفسـه في حكايات كانتربري أو عند <توماس مان> إذ يقدم <هـانس كاستورپ> في الجبل السحري أو في حقيقة أن الحياة تسير بشكل لا يردّ نحو هلاك أكيد، على المستوى الكوني والفردي، أو ما نجده عنـده <ملڤيل> في روايـة بيلي بد حيث تـرغم ظروف غريبة قائداً بحرياً أن يشنق رجلاً يعلم أنه بريء تماماً، أو ما نجده في كلمات مسؤول بريطاني من بواكير القرن التاسع عشر، قيل إنه قضى على داعية إصلاح ديني وهو يقول «لقد بلغت الأمـور حـدهـا إذا كـان للدين أن يتـدخـل في الحيـاة الخاصة»، أو ما نجده في هذه المقاطع:

«كنـا في انتظارك من يـومين[٧] وأكثر. مـاذا أخّـرك؟ السفينة جنحت؟.

آي ـ نعم.. لكن.. الجنوح ما أخّرنا ـ هذا عطّلنـا قليل. إنفجر عندنا راس مرجل».

«يا لطيف! ما تأذى أحد؟»

«لا. قتل زنجي»

«إيه حُسن حظ. لأنه أحياناً ناس يتأذون فعلاً».
(مارك توين مغامرات هكلبري فِنْ الفصل ٣٢).

فلأكن صريحاً، يا سيدي الكريم، فهذا جهد في غير موضعه.
أن أرسل بهذه الأبيات الجيدة إلى امرىء له مثل ذوقك؛
إن لديك شيئاً غريباً ـ نوعاً من التمحيص
أو الاستملاح أو الذوق ـ أعيته المعرفة؛
فأقل ما يقال إنه من طبعك، كما هو معروف،
أنك تستخف كثيراً بكل ما لديك:
فلربما، حسب عاداتك إذ يشط بك التفكير،
قد ترتكب غلطة، وتستخف بما أرسلت إليك.

(كولدسمث «فخذ الغزال»)

كونراد ابتعد! أنت حمار، أنت حمار.
دوگبري: ألا تردعك مكانتي؟ ألا يردعك عمري؟
ما عاش الذي يسجّلني حماراً! ولكن، يا سادة، لا تنسوا بأنني حمار.
تذكروا أنني حمار؛ ولو أن ذلك غير مسجل،
(شكسبير جعجعة ولا طحن ٤/٢)

إن هذه الأمثلة من المفارقة لا تشبه بعضها، كما هو واضح. وليس فيها ما يكفي لتغطية مجال المفارقة الواسع. لكننا لو دققنا النظر فيها قليلاً وجدنا أنها ليست متنافرة جداً. فثمة أناس في بعض الأحوال يبدو لنا، أو يظهر عليهم، أنهم مطمئنون إلى كون كل شيء يجري حسبما يظنون، لكننا نراهم على تمام الخطأ في ما يحسبون. وثمة في حالات غيرها شيء

يقال، لكن المؤدى يختلف عنه. ويكون العنصر المشترك في هاتين المجموعتين تضاداً بين المظهر وواقع الحال. لذلك يبدو أن من الممكن اصطناع تعريف للمفارقة يشمل مداها جميعاً ـ شريطة أن نبدأ بالاتفاق حول هذا المدى جميعه. وثمة مثال أو أكثر في ما سبق لن يقبله الجميع على أنه يقع في باب المفارقة.

وبعبارة أخرى، لا تقتصر المفارقة على اتخاذ أشكال شتى، بل إنها من حيث المفهوم في حالة تطور مستمر. فقد كانت «المفارقة» في القرن السادس عشر لا تزيد على كونها صيغة بلاغية، ولا يعني ذلك أن ما ندعوه اليوم مفارقة لم يكن يجري تداوله أو الاستجابة إليه، بل يعني ذلك أن ذلك لم يكتسب اسماً في وقته. لكن المفارقة اليوم «تعني» أشياء شتى إلى أناس شتى. وإذا تجاوزنا عن حقيقة أن ذلك الاختلاف يوجد في بلاد شتى قدر ما يوجد عند أناس شتى، نجد في البلاد الناطقة بالانكليزية ميلاً إلى التوسع في مفهوم المفارقة حتى يُحسب الجوهر أو الصفة المميزة في أدب الخيال، كما نجد ميلاً آخر نحو تقليص ذلك المفهوم حتى يقتصر على هذا الشكل أو ذاك من المفارقة «الصرف». فنجد <كلينث بروكس> يذهب إلى القول أن تطور المعنى الذي يصيب أحد عناصر العمل الأدبي تحت تأثير من سياقه يمكن أن يدعى مفارقة. كما نجد <أ.هـ. رايت> يذهب إلى القول أن رواية جوناثان وايلد لا تقع في باب المفارقة رغم أن المؤلف يطلق يده في استخدام المفارقة البلاغية، لأن <فيلدنگ> شديد الالتزام بقيم شخصية <هارتفري>. كما نرى <أ. ر. تومسن> يقول مرة أن المفارقة لا تكون كذلك إلا عندما يكون الأثر نتيجة امتزاج الألم بالتسلية، ويقول في موضع آخر إن من بين كبار شعراء المأساة مثل ايسخيلوس وسوفوكليس ويوريبيديس وشكسپير وكورني

وراسين وإبسن لا يكـون غير يـوريبيـديس وابسن من أصحـاب المفارقة، لأنهما وحدهما كانا يمتلكان (نظرة مفارقة جوهرية عن العـالم» (من كتاب الهـزء الجـاف» بيـركلي، ١٩٤٨ ص ١٥، ١٣٥).

ثم أننا لا نجد كبير عون لدى من يرفضون تعريف المفارقة بدعوى أنها من التعقيد بحيث لا يمكن حل اشتباكها (وهم لا يقولون إلى أي حد ذهبوا قبل اكتشاف ذلك) لكنهم يفيدون أنها ليست معقدة بحيث تغيب عنهم تماماً على مستوى الإدراك: يقول أحدهم «أننا نتلمس طريقنا برهافة وحسـاسية [ويبـدو أن لوامسه في حالة أفضل من حالة فكره] بين ظلال كثيرة محيّرة من النبرة والمزاج» لكن أسوأ الناس من بين الذين يجعلون من الصعب استيضاح أمر المفارقة أولئك الذين هم في شـك من أمرها ويخشون أن يتهموا بالسذاجة إن هم لم يدركوا وجودها، فينقلبون إلى استغلال تلك الصفات لدى قرائهم بإطلاق عبارات منمقـة غير محـدودة مثل «أمثلة المفـارقة الـواضحـة في هـذه الفقرة. . .» لكن من لا يكون على استعداد لكشف زيف عشاق المفـارَقة هؤلاء يجعـل كلمـة «المفـارقـة» تـوغـل في ضبـاب المدركات الذي يكاد يغشّي عليها.

ومما يزيد الأمر صعوبة أن الناس يتحدثـون عن المفارقـة كأنها من مألوف ما يجري في العالم: «حصلت لي مفارقة وأنا في الطريق إلى المسرح» ـ أو كأنها من الخصائص التي تميز بعض الناس: «يمتلك يوريبيـديس نظرة مفـارقة أسـاسية نحـو العالم» ـ أو كأنها من مألوف السلوك «لمَ كنت أستحق [تقول مسز[8] سلپسلوپ] أن يُعالج حبي بالمفـارقة؟». ثم ان المـرء ليفكر أولاً بالمفارقة في إطار الشكل والنوعية، ويفكر بصاحب المفارقة أو بضحية من يُعلّق في هذا الإطار، كما يفكر بالطريقة

أو الوظيفة أو الأثر. وكان من نتيجة ذلك أن تراكمت مجموعة غير متجانسة من أسماء «أنواع» من المفارقة، وبدل أن يـزيد ذلـك في تصنيف المفـارقـة زاد من الضبـاب الـذي يحيط بـالكلمة. فنجـد «المفارقـة الكوميـدية» مثـلاً مفـارقـة ذات أثـر كوميدي لكن «المفارقة المأساوية» مفارقة تميز المـأساة، وهي بهذا المعنى تناظر «مأساة سوفوكليس» التي لا تقتصر على مآسي ذلك الشاعر، كما تناظر «المفارقة الدرامية» التي لا تقتصر على المأساة أو الدرامه - أو حتى على الأدب، ولا بد من استعمال عَبارة «مفارقة القدر» بشكل فضفاض إلا عند مِن يؤمنون بالقدر، وهـم أساساً أناس مضطربون. وقد تفيد «المفارقـة الذاتيـة» أن يحس المـرء بالمفـارقة على حسـاب نفسه، لكن العبـارة قـد استعملت كذلك في وصف المفارقة في كشف الـذات بشكل غيـر واعٍ. ونجـد «مفـارقـة التصـرف» ممـا يـرادف «مفـارقـة الشخصية» في كتاب <أ. ر. تومسن> بعنوان **الهزء الجاف** وترد على ما أحسبه ثلاثة أنواع شتى من المفارقة: مفارقة كشف الذات غير الـواعي («دعيٌّ هو في الحقيقـة مهلول») ومفارقـة امرىء مثل سقراط يتعمد الظهور بمظهر الساذج، ومفارقـة من نوع ما نجده لدى القاص «ساقي» الذي[٩] يقدم طفلاً هو قاتل وهو، فيّ الوقت نفسـه، في عيون الآخـرين، طفل بـريء في العاشرة. وما تزال ثمة أنواع من المفارقة بلا أسماء معروفة، كما أن بعضها من ذوات الأسماء ما تزال موضع تكرار وتداخل.

٢ ـ طبيعة المفارقة

مفهومات سابقة عن المفارقة

ثمة مواقف وأقوال بعينها لا نتردد أن نطلق عليها صفة المفارقة. يعود <أوديسيوس> إلى <ايثاكا> ويجلس متخفياً في قصره بزي شحاذ يستمع إلى الخاطبين يسخرون من احتمال عودته إلى وطنه. ثم نقرأ بعد ذلك (في ترجمة <ريو> الأمينة على معنى النص).

> ثم أخذ <أوديسيوس> القوس يلويه بين يديه، ويختبره من كل جانب، خشية أن تكون الديدان قد نخرت في القرن إذ طالت غيبة صاحبه. فأخذ الخاطبون ينظرون إلى بعضهم ويطلقون تعليقات مما يقال في هذا المقام: «يا له من خبير ذي نظر في الأقواس! لا شك أنه يهوى جمع الأقواس في موطنه أو أنه يريد أن يقيم مصنعاً، حكماً على طريقة تقليبه القوس بين يديه، كمن أفاد معرفة في حياته وهو يضرب في الطريق!».
>
> (الكتاب الحادي والعشرون، طبعة پنگوين).

لا شك أن أوائل من استمعوا إلى الأوديسة قد استجابوا إلى هذا الموقف بطريقة كثيرة الشبه بطريقة استجابتنا، شاعرين بتلك الهزة المتميزة لدى مشهد امريء لا يعي مطلقاً أن الموقف يمكن أن يكون شيئاً غير ما يحسب، في حين أن ذلك الموقف هو عكس ما يظنه طوال الوقت. أما الهزء المفرط، فهو بدوره

يبدو لنا أنه كان له من الأثر منذ ثلاثة آلاف عام ما نجده فيه اليوم من حيث الأساس.

لقد اخترت هـذين المثالين المـوغلين في القدم، مفـارقة الموقف والمفارقة اللفظية، لا لكي أوحي بأن المفارقة بدعة آغريقية - فقد كان بوسعي اختيار أمثلة من «سِفر الخروج» أو ملحمة بيولف - ولكن لأشير أولاً إلى قِدم هذه الظاهرة، وثانياً لكي أقول ان المفارقة، كشيء نراه ونستجيب إليه، ونمارسـه كذلك، يجب أن تتميز عن كلمة «مفارقة» وعن مفهوم المفارقة. لقد وجدت الظاهرة قبل أن يطلق عليها الاسم، وبالتالي قبل أن يوجد مفهـوم عنها؛ وقـد وجدت الكلمـة قبل أن تـطلق على الظاهرة. ولو كان <هوميروس> يمتلك كلمـة لوصف الهـزء بـالخـاطبين لما كانت تلك الكلمـة <سـاركـازمـوس> ولا <آيرونيثيا> [تفيد الأولى «الهزء» وتفيد الثانية «المفارقة» باللغة الإغريقية] إذ لم تكتسب الأولى معنـاها الحـديث حتى وقت متأخر جداً، كما لم تكتسب الثانية معنى المفارقة اللفظية حتى عهد أرسطو طاليس /٣٨٤ - ٣٢٢ ق.م/ أما مفارقة الموقف إذ يقول الخاطبون في حضور أوديسيوس أنه لن يعود إلى موطنه أبداً وهي عماد المفارقة في الدرامه منذ عهد <آيسخيلوس> حتى يومنا هذا، فلم يطلق عليها اسم المفارقة حتى أواخر القرن الثامن عشر في أحسن الأحـوال. ولا يبدو أن هـذا النوع من المفارقة قد دعي باسم آخر، كما لا يعقل أن أثرها الدرامي قد غـاب عن مـلاحــظة شكسبيـر أو سـوفـوكليس، فضـلاً عن <راسين>. تظهر كلمة «المفارقة» في بعض ترجمـات كتاب الشعر لتفيـد ما عناه أرسطو بكلمة «التبيُّن» (أو انقلاب الحال المفاجيء) وربما كان في ذلك خدمة لبعض ما تعنيه المفارقة الدرامية.

ترد كلمة <آيرونيثيا> أول مرة في كتاب أفلاطون بعنوان **الجمهورية**. وإذ يطلقها سقراط على أحد ضحاياه، يبدو انها تفيد «طريقة ناعمة هادئة في خداع الآخرين». وتفيد كلمة <آيرون> عند <ديموستينس> رجلاً يتهرب من مسؤولياته كمواطن بادعاء عدم اللياقة. كما تفيد الكلمة عند <ثيوفراستس> إنساناً مراوغاً لا يلتزم بحال، يخفي عداوته، يدّعي الصداقة، يسيء التعبير عن أفعاله، ولا يدلي بجواب واضح أبداً. تمثل الآنسة <فيرفاكس> [في رواية <جين أوستن> بعنوان إيما] نموذج <إيرون> كما يراه <ثيوفراستس> لأنها ترفض التعبير عن أفكارها الخاصة: «أكان وسيما؟» تسأل <أيما> ولا تجد جواباً غير «أظن أنه كان يُعد شاباً لطيفاً جداً». قد يبدو ذلك بعيداً عن أي مفهوم حديث عن المفارقة. لكن من يقرأ كتاب <وين بوث> بعنوان **المفارقة في الرواية** (شيكاگو ١٩٦١) يجد رواية المفارقة التقليدي، عند <فيلدنگ> أو <أوستن> قد تطور من خلال رواية المفارقة اللاشخصي عند <فلوبير> أو <جيمز> الى رواية قد هجر تماماً أي التزام أن يوجّه حكم القارىء، فأصبح بذلك النقيض الحديث لشخص <آيرون> الإغريقي القديم.

لقد كان أرسطو، ربما لأنه كان دائم التفكير بسقراط، يضع <آيرونيثيا>، بمعنى المغايرة التي تقوم على الحط من الذات، بمنزلة أعلى من نقيضتها <الآزونيثيا> أو المغايرة التي تقوم على الادعاء؛ فالتواضع، حتى عندما يكون تظاهراً، يدل على حسن تربية أكثر من التفاخر. وفي حدود نفس الوقت عادت الكلمة التي تشير أول الأمر إلى نمط من السلوك تنطبق على استعمال اللغة بشكل خادع؛ وأصبحت <آيرونيثيا> الآن صيغة بيانية: الذم بما يشبه المدح، والمدح بما يشبه الذم.

لا تفيد كلمة <آيرونيا> عند <كيكيرو> ما تفيده الكلمة

الإغريقية من معاني الإساءة فهي تظهر لديه إما على شكل صيغة بلاغية، أو على شكل ذلك «التـظاهر المتمـدّن» العجيب عند امريء مثل سقراط، عادةِ مراوغةٍ في الحديث. لذلك، عندما نستخدم كلمة «مفارقة» في وصف طريقة سقراط بالتظاهر ان له آمالاً كبيرة ان يتعلم من محدّثه معنى القداسة والعدالة، يكون مفهـومنـا عن المفـارقـة رومياً وليس إغـريقيـاً، رغم ان من المستحيل الظن ان أفلاطون لم يدرك طبيعة المفارقة وأثرها كما أدرك <كيكيـرو>. لقد أضـاف البلاغي <كـونتليان> معنى وسطاً بين المعنيين اللذين أدركهما<كيكيرو> فقال ان المفارقة توسُّع في صيغة بلاغية وسط مجادلة بأكملها، توسُّع في مفارقة قـوامها «ذلـك دليل ذكـاء مفـرط/منـك» يـدخـل في منـاقشـة <ايرازمس> بعنوان «في مدح الغباء».

لا تظهر كلمة «المفارقة»في الإنكليزية حتى عام ١٥٠٢ ولم يجر إستعمالها بشكل عامٍ حتى بواكير القرن الثامن عشر؛ فقد استعملها <درايدن> مثلاً مرة واحـدة. لكن اللغة الإنكليـزية كانت غنية بمفردات تجري على الإستعمال اللفظي بما يمكن احتسابها مفارقة من حيث الجوهر: يسخر، يهزأ، يعيّر، يغمز، يتهكم، يزدري، يحتقر، يهين. ونجد في كتاب<پتنام> بعنوان فن الشعر الإنكليزي /المطبوع غفلاً من الإسم عام ١٥٨٩/ ان المؤلف يترجم كلمة <ايرونيا> بعبارة «الهزء الجاف» مما يشير بوضوح إلى إدراك الوجه الجامد لدرجة اكثر رهافة في المفارقة اللفظية. وقد شاع في أواخـر القرن السـابع عشـر وفي القرن الثامن عشر استعمـال كلمات مثـل: يمازح، يـداعب، يقرّع، يسلق، يؤنب (١٧٩٦) وقد ساعدت هذه المفردات دون شك على الإبقاء على «المفارقة» بين الكلمات الأدبيـة. وحتى بعد مرور حوالي أربعـة قرون نجـد الفعل المشتق من «المفـارقة» مقبولاً في الإنكليزية: يشير إليه قاموس اكسفورد إنه «استعمال

منقرض» وهو لا يوجد في قاموس اكسفورد الأقصر لكنه يوجد في الطبعة الأخيرة من معجم وبستر العالمي الجديد.

لقد تطور مفهوم المفارقة ببطء شديد في إنكلترا وفي بقية البلاد الأوربية الحديثة. ولم يلتفت أحد أول الأمر إلى المعاني الأكثر أهمية عند <كيكيرو> و<كوينتليان> إذ تكون المفارقة وسيلة لمعالجة الخصم في جدال، أو وسيلة لفظية في مجادلة بأكملها، وبقيت المفارقة لأكثر من قرنين من الزمان تعد صيغة بلاغية بالدرجة الأولى، وكان للكلمة تعريفات مثل «أن يقول المرء عكس ما يعني» أو «أن تقول شيئاً وتعني غيره» أو «المدح من أجل الذم والذم من أجل المدح» أو«الهزء والسخرية» وقد استعملت الكلمة كذلك لتفيد الرياء، حتى ما لا يقع منه في باب المفارقة، وتخفيف القول[1]، والمحاكاة الساخرة (كما فعل پوپ مرة في الأقل). ولم يتوسع معنى «المفارقة» من جديد إلا في النصف الأول من القرن الثامن عشر ليشمل أعمالاً أدبية مثل أوراق بيكرستاف /جوناثان سويفت، ١٧٠٨/ وتاريخ جون بُل /آربثنت، ١٧١٢/ وأقصر الطرق مع المنشقين /ديفو، ١٧٠٢/ واوپرا الشحاذ/ جون گي، ١٧٢٨/ وجوناثان وايلد/ فيلدنگ، ١٧٤٣/ وحكاية الدكتور روبرت نوريس، حول الجنون الغريب المؤسف الذي اصاب مستر جون دنيس، الموظف بدار الضرائب. يفهم بعض الكتّاب المفارقة على أنها نمط من السلوك، ولا شك أن في أذهانهم مناقشة <كيكيرو> لآراء سقراط. لقد أقنع <شافتسبري> نفسه[2] بإتخاذ «مفارقة رقيقة» على شكل اسلوب مفارقة ظاهره مقبول مرضٍ (رغم انه لا يخلو من تهجّم) وباطنه رائق متزن.

وعند انتصاف القرن الثامن عشر، لم يتطور مفهوم المفارقة إلى حد أبعد مما وصل إليه على يد <كونتليان> سواء في

انكلترا أو في البلاد الأوروبية الأخرى، على قدر ما أعلم. صحيح أن ثمة مقاطع عابرة في كتابات <ناش> مثلاً (١٥٨٩) أو <برتن> /الذي اشتهر بكتاب **تحليل الكآبة** (١٦٢١)/ مما يوحي بمفارقة الموقف أو المفارقة الدرامية، لكن هذه مقاطع متفرقة لم تترك أي أثر على تطور مدلول الكلمة. ولم يظهر مفهوم المفارقة الدرامية بشكل مؤثر حتى حلول القرن التاسع عشر. وصحيح كذلك أن <فيلدنگ> قد استعمل بتاريخ ١٧٤٨ كلمة «مفارقة» عند الإشارة إلى وسيلته الساخرة في ابتكار شخصية امرىء أحمق يساند طائشاً، فيدين على غير وعي منه، آراء يريد <فيلدنگ> نفسه أن يدينها. لكن هذا النوع من المفارقة، وقد مارسه قديماً سقراط في محاوراته و<لوقيان> في كتابه **بيع الأعمار**، يعرفه كل من يرتاد المسارح أو يقرأ الروايات، وهو نوع كان ينتظر أن يطلق عليه اسم مقبول بشكل عام، وفي عام ١٧٥٢ استعمل <رچارد كمبردج> صاحب ملحمة الكويتب كلمة «المفارقة» في وصف نتائج أحداث متناقضة أوقعت بطله الأحمق في الإرتباك. ولكن ليس من المؤكد أن <كمبردج> كان يدرك ذلك على أنه من باب «مفارقة الأحداث» بل ربما كان يتصور ذلك مفارقة لفظية، لأن الوعود بالنجاح التي كانت تقدم إلى <الكويتب> كانت تحمل مسحة المفارقة.

إن هذا التاريخ الموجز لمفهوم المفارقة حتى أواسط القرن الثامن عشر يعتمد على كتاب (ج. ج سجك) بعنوان **عن المفارقة، وبخاصة في الدرامه** المطبوع في (تورنتو ١٩٤٨)، وعلى كتاب <نورمن نوكس> بعنوان **كلمة مفارقة وسياقها، ١٥٠٠ - ١٧٥٥** المطبوع في (درم، كارولانيا الشمالية، ١٩٦١) فنحيل القارىء عليهما.

مفهومات لاحقة عن المفارقة:

بدأت «المفارقة» تتخذ عدداً من المعاني الجديدة في ألمانيا عند نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر، وربما كانت بعض تلك المعاني الجديدة قد تطورت في يلاد أخرى؛ والواقع أن أحداً لم يقم بأبحاث تحدد الأسبقيات التاريخية بشكل نهائي، لكن أهم تلك المعاني الجديدة قد برز بشكل واضح في خضم التأملات الفلسفية والجمالية التي جعلت ألمانيا في مقدمة الدول الأوربية في هذا المجال لسنوات عديدة. ويبرز بين «أصحاب المفارقة» في هذه الفترة <فريديك شليگل> وأخوه <آوگست، ڤيلهلم> و<كارل زولگار>.

وأريد هنا أن أذكر أولاً أبسط تلك المعاني الجديدة، بغض النظر عن التسلسل الزمني الدقيق. ويبدو أن الأخوين <شليگل> على وعي بمفارقة الأحداث: ففي معرض الكلام على مسرحية شكسپر بعنوان ترويلوس وكريسيده يقول: <فريدريك شليگل> أن «ثمة محادثات طويلة، ملأى بالعواطف البطولية، بتعبيرات جميلة، لكنها تبدو بمجموعها مما لا يؤدي إلى شيء». وهو يقول كذلك أن ثمة «مفارقة مأساوية» في مسرحية الملك لير لكنه لا يتوسع في ذلك القول. كما يجد <آوگست، ڤيلهلم شليگل> صفة مفارقة لدى شكسبير إذ يقدم:

> سهولة خداع الذات، والرياء نصف الواعي تجاه أنفسنا، مما تحاول استخدامه حتى أكثر العقول نبلاً لتغطية أثر ادوافع الأنانية في الطبيعة البشرية مما لا يسهل تجنبّه.

محاضرات في الأدب والفن الدرامي [١٨٠٨]

الترجمة الإنكليزية بقلم جون بلاك، لندن ١٨٦١ ص ٣٦٩) ويقترب هذا لكلام مما أدعوه «مفارقة الكشف عن الذات» في الفصل الثالث أدناه.

لكن الأهم من ذلك ما يفهمه <آوكست ڤيلهلم> من المفارقة في كونها توازناً بين الجد والهزل أو بين التصور والمألوف:

> المفارقة... نوع من الاعتراف المتغلغل في التمثيل نفسه، يزيد أو ينقص في وضوح التعبير، ينم عن كون التمثيل ذلك مثقلاً بجانب واحد من جوانب التصور والشعور، فتعيد المفارقة التوازن إلى سابق عهده.
>
> **المصدر نفسه، ص ٢٧٢**

وهو يجد ذلك في أعمال <گوزّي> الدرامية التي تقوم على الحكايات الخرافية بما فيها من مشاهد القناعية[٣] المتضاربة؛ كما نجده عند شكسپير، حيث تكون الحبكة الفرعية الكوميدية أحياناً «تعليقاً» على الحبكة الرئيسية أو محاكاة ساخرة لها. لقد أعاد <آي. أي. رچاردز> اكتشاف هذا النوع من المفارقة إذ يعرّفها، بطريقة مماثلة، على أنها «استحضار الدوافع المتكاملة المتضادة» من أجل بلوغ «وضع متوازن» (مبادىء النقد الأدبي) الطبعة الثانية، لندن، ١٩٢٦، ص ٢٥٦) لقد غدا هذا القول أساس مفهوم المفارقة عند (النقاد الجدد[٤]).

لكن <آوگست ڤيلهلم> لم يستطع الربط بين ما يتصف بالمفارقة وما يتصل بالمأساة: «لا شك أنه عند دخول ما يتصل

بالمأساة حقاً يتوقف على الفور كل ما يتصل بالمفارقة [وكذلك الأمر] عندما يكون اخضاع الكائنات البشرية إلى قدر محتوم يتطلب أعلى درجات الجد». (المصدر نفسه، ص ٣٧٠). ويقول <كارل زولگر> من ناحية أخرى، إن المفارقة الحقة «تبدأ بتأمل مصير العالم بمعناه الواسع» (نقله <رنيه ويليك> في كتابه تاريخ النقد الحديث: العصر الرومانسي لندن، ١٩٥٥: ص ٣٠٠). وقد كان <فريدريك شليگل> قد توصل قبله إلى القول ان المفارقة تقوم على «إدراك حقيقة أن العالم في جوهره ينطوي على تضاد، وان ليس غير موقف النقيضين ما يقوى على إدراك كليّته المتضاربة» (ويليك، ص ١٤). إن فكرة وجود مفارقة في التنافرات الأساسية بين الإنسان وبقية الكون، بين الحياة والموت، بين الروحي والمادي قد لعبت دوراً متزايداً في تاريخ مفهوم المفارقة تحت أسماء المفارقة العالمية المفارقة الكونية، المفارقة الفلسفية (ينظر الفصل الرابع أدناه). وعلى مستوى أدنى، استطاع <ج هـ. شوبرت> في ما كتبه عام ١٨٢١ أن يجد مفارقة في أي تنافر يحدث بشكل طبيعي، مثلاً، في تجاور يقع في مجال طبيعي بين الإنسان العاقل والقرد المضحك، بين الفرس النبيل الأصل والحمار الذي يثير الهزء.

لقد كان الأخوان <شليگل> يتبعهم في ذلك <كارل زولگر> وغيرهم، يستعملون اصطلاح المفارقة عند الحديث عن الموضوعية و«اللاابالية» والحرية لدى الفنان في موقفه إزاء عمله. يقول <أوگست ڤيلهلم> إن أغلب الروائيين والدراميين يجسدون ذاتيتهم الخاصة في إحدى الشخصيات أو الآراء التي يفترض أن يتعاطف القارىء معها كذلك. لكن شكسپير، رغم أنه يضفي على كل واحد من شخصياته قدراً من الحياة بحيث

لا نشك في تعاطفه معهم، يبقى على نفس الدرجة من الانفصال عنهم؛ لذلك لا تعود مسرحياته تعبيراً عن ذاتيته الخاصة بل تعبيراً عن العالم الأجمع، وهذه كما يقول <گوته> علامة الفنان الحق. إن هذه المفارقة لدى الكاتب المترفع، مما وجده الإخوان <شليگل> عند اريستوفانيس، پترارکا، ثيربانتس، شكسپير، گوته، وغيرهم، هي نفس المفارقة التي توجد في النظرية والتطبيق عند فلوبير، جويس، وتوماس مان.

وإذا شئنا تعقيد هذا القول، كما فعل <فريدريك شليگل> يوم أشار أن ثمة مفارقات تنطوي في حقيقة كون المرء فناناً، ظهر لدينا مفهوم آخر للمفارقة ـ هو المفارقة الرومانسية ـ مفارقة الفنان كامل الوعي الذي يكون فنه تمثيلاً يتصف بالمفارقة لموقع يتصف بالمفارقة لدى الفنان كامل الوعي. والفنان في موقع يتصف بالمفارقة لأسباب عدة: لكي يكتب بشكل جيد يجب أن يكون مبدعاً وناقداً معاً، ذاتياً وموضوعياً متحمساً وواقعياً، عاطفياً وعقلانياً، ملهماً بشكل واعٍ وفناناً واعياً؛ يظهر على أعماله إنها تتعلق بالعالم لكنها برغم ذلك من صنع الخيال؛ يحس بمسؤولية أن يقدم وصفاً صادقاً كاملاً عن الواقع، لكنه يعلم أن ذلك مستحيل، لأن الواقع شاسع فلا يمكن الإحاطة به، مليء بالتناقضات، وفي حالة صيرورة دائمة، بحيث يغدو حتى الوصف الصادق موضع شك حالما ينتهي الفنان من تقديمه. إن الإمكانية الوحيدة أمام الفنان الحق هي أن يقف بمعزل عن عمله ويُدخل في الوقت نفسه هذا الوعي بموقفه المتصف بالمفارقة في تضاعيف العمل نفسه، فيخلق بذلك شيئاً، إن كان رواية: لن يكون محض قصة بل رواية قصة بشكلها الكامل مع المؤلف وعملية السرد، والقارىء وعملية القراءة، والأسلوب

وآختيار الأسلوب والخيال وبعده عن الحقيقة، حتى ننظر إلى العمل من زاويتين معاً: كونه فناً وكونه حياة. إن مفهوم المفارقة الرومانسية ليس بالأمر الهيّن، وقد أُسيء فهمه والتعبير عنه بشكل واسع، وبخاصة عند نقاد الأدب الأميركان. إن أفضل طريقة لفهم المفارقة الرومانسية وإدراك أهميتها في الأدب الحديث الواعي نفسه أن نقرأ روايات <توماس مان> وبخاصة **يوسف وإخوته**، و **دكتور فاوستس**.

ويرد في تاريخ مفهوم المفارقة بعد ذلك اسم <كونوب ثرلوال> الذي نشر عام ١٨٣٣ مقالة بعنوان «حول مفارقة سوفوكليس». لقد درس <ثرلوال> الفلسفة الألمانية والأدب وتدين مقالته إلى شيء من المفهومات الألمانية حول المفارقة، لكنه كان يمتلك أفكاراً تخصه. فبالإضافة إلى المفارقة اللفظية أو البلاغية يميز الكاتب «المفارقة الجدلية» وهي أسلوب مفارقة يشبه ما لدى سقراط، وهو اسم جديد لنوع من المفارقة عرفه <كيكيرو>؛ وثمة «المفارقة العملية» وهي كما يشير الإسم «مستقلة عن جميع أنواع الكلام» وقد توجد في الحياة كما توجد في الأدب. ثم يقدم الكاتب عدداً من الأمثلة على المفارقة العملية، وقد اتخذ بعضها أسماء أكثر دقة منذ ذلك التاريخ. (توجد هذه المقالة في **المتحف اللغوي** المجلد الثاني).

يتصف <تيمون> في مسرحية شكسبير بعنوان تيمون الأثيني بالمفارقة إذ يقدم الذهب إلى اللصوص، لأن ما يبدو على ذلك العمل من عطف يراد منه في الواقع الإساءة إليهم. تتصف نتائج الأحداث المعاكسة بالمفارقة سواء كانت نتائج طيبة أو غير طيبة، وسواء كان الضحية فرداً أو حضارة بأكملها؛ ويبدو أن <ثرلوال> يفكر هنا بمفارقة من دون مؤلف مفارقة، وهو تطور على جانب من الأهمية. ولكن لدى الحديث عن

<سوفوكليس> ومفارقة المصير ثمة إيحاء بأن المصير قوة نصف مشخّصة: «إن التضاد بين الإنسان بآماله ومخاوفه ورغباته وأفعاله وبين مصير مظلم لا يلين يقدم مجالاً واسعاً لعرض المفارقة المأساوية».

وثمة إيحاء أكثر أهمية من ذلك يفيد بأن المفارقة قد توجد في موقف المراقب المتصف بالمفارقة، بل في الحالة موضع المراقبة:

> ثمة دائماً مسحة خفيفة من المفارقة في الإصغاء الجاد الهادىء المؤدب الذي يمنحه دون تحيّز قاضٍ ذكي لطرفين متخاصمين، يدافعان عن قضيتيهما أمامه بكل ما تنطوي عليه القناعة العميقة من جد، ومشاعر حماس. إن الذي يجعل التضاد طريفاً أن الحق والصدق لا يقعان على الجانبين بشكل مطلق... وهنا لا تكون المفارقة في تصرّف القاضي بل إنها عميقة الجذور في القضية نفسها، ويبدو إنها تساند كلاً من الخصمين، لكنها في الواقع تروغ منهما معاً.
>
> (ص ٤٨٩ - ٩٠)

يشير <ثرلوال> في الصفحة ٥٢٥ إلى مسرحية <سوفوكليس> بعنوان انتيگونه فيصفها بالمفارقة لأنها تقدم بلا تحيز وجهتي نظر متعادلتين متعارضتين. ويقع جوهر هذا المفهوم عن المفارقة في قول <فريدريك شليگل> ان «المفارقة نوع من النقضية» لكن <ثرلوال> يعبر عن ذلك بشكل أكثر وضوحاً حتى لو كان قد قرأ هذا الكلام عند <شليگل>. إن التاريخ اللاحق لمفهوم المفارقة يرفع هذا النوع منها إلى مستوى رئيسي: ففي أية نقيضة ثمة حقيقتان

متعارضتان؛ ويتصف الغموض بالمفارقة عندما يكون المعنيان القائمان متعارضين: وفي المعضلة ثمة سبيلان من العمل متعادلان في الإستحالة، قد يكون كلاهما ضرورياً كما يوجد في الأعمال الدرامية البطولية حيث يجب أن يرتكب البطل خطيئة ضد الواجب أو الحب. وقد يمكن الإرتفاع بهذا الأمر إلى مستوى فلسفي:

> [المفارقة] نظرة إلى الحياة تدرك أن الخبرة عرضة إلى تفسيرات شتى، لا يكون «واحد» منها هو الصحيح، وتدرك أن وجود التنافرات معاً جزء من بنية الوجود.
>
> (صاموئيل هاينز نمط الشعر عند هاردي
> طبعة <چاپل هل> ١٩٦١، ص٤١ ـ ٤٢)

وهذا مقطع آخر من <ثرلوال> يبيّن أثر المنظّرين الألمان:

> يخلق الشاعر الدرامي عالماً صغيراً يكون فيه الحاكم المطلق، فيحدّد مصائر المخلوقات المتخيَّلة التي يمنحها الحياة والروح حسب أية خطة يختارها... وهو يقف بعيداً عن محيط [المحاكاة] هذا [مما صنعت يداه]. إن العين التي ينظر بها إلى عالمه الصغير وما يتحرك فيه من مخلوقات ليست عين الصداقة البشرية ولا العطف الأخوي ولا الحب الأبوي؛ إنها العين التي يتخيل أن القوة الخفية التي تقرر مصير الإنسان قد تنظر بها إلى العالم وما يجري فيه.
>
> (ص ٤٩٠ ـ ١)

تنطوي هذه الفكرة في المسرحية ومفهوم مفارقة القَدَر عند <ثرلوال> على كون ضحية المفارقة يجهل ما قد سبق تقريره. . . ولدى وضع الإثنين معاً يصل <ثرلوال> إلى مفهوم المفارقة الدرامية أو «المفارقة المأساوية» كما يدعوها، مفارقة مثل <كلاتمنسترا> وقد سمعت خبراً كاذباً عن موت <أوريستي> الذي قد عاد إلى موطنه خلسة ليقتلها، فنراها تقول:

الآن أصبحت طليقة،
طليقة من كل خوف منه، . . .
واستطيع العيش في سلام.

إن هذا المفهوم من المفارقة قد أصبح مألوفاً جداً في البلاد الناطقة بالإنكليزية، لكنه ليس كذلك في البلاد الأوربية الأخرى.

إن القارىء الذي كان يتوقع أن يجد تطوراً هادئاً خلال الفترة التي أعقبت مقالة <ثرلوال> يجب أن يقال له الآن إن هذه المقالة، على غرابة الأمر، كانت آخر خطوة «مهمة» في التاريخ الطويل لمفهوم المفارقة. لقد جرى التحقق مما يقع في باب المفارقة، بدرجة تزيد أو تنقص في الوضوح، في جميع الأنواع الرئيسية منها مما جرت ممارسته، وفي جميع صنوف الظواهر التي نطلق عليها الآن صفة المفارقة. ويقع كل شيء تقريباً منذ ذلك التاريخ إما في باب إعادة الصياغة وإعادة الاكتشاف، والتفريق بين المفارقة الحقيقية و«المزعومة» والتوضيحات، والتصنيفات، والتصنيفات الفرعية (أو) في هيئة مناقشات أشمل لطبيعة المفارقة، وموقعها في حياة الإنسان الفكرية والروحية، وموقعها بالنسبة إلى الأنماط الأدبية الأخرى.

يقع تفكير <كيركيگارد>، حول المفارقة، منذ دراسته عام ١٨٤١ بعنوان «مفهوم المفارقة» فصاعداً في اتجاه شديد نحو وضع المفارقة بين ما يدعوه «مرحلَتي» التطور الروحي الجمالية والأخلاقية. يرى <كيركيگارد> أن «من يمتلك مفارقة جوهرية يمتلكها طوال النهار»؛ فهو لا يتصف بالمفارقة بين وقت وآخر أو في هذا الاتجاه أو ذاك، بل يحسب الوجود بأكمله «يقع في باب المفارقة» وهو لا يتخذ المفارقة أبداً كي ينال الإعجاب بوصفه من أصحابها. والمفارقة عند <آمييل> مفارقة فلسفية، فهو يمتلك مفهوماً عن قانون للمفارقة: «يدخل العبث في تضاعيف الحياة: الكائنات الحقيقية تناقضات لمستها الحياة، عبث خرج إلى حيز الفعل» (المجلة الحميمة، ١٥ تشرين الثاني ١٨٧٦). وتكون المفارقة رومانسية في الأساس عند <هاينه> و <بودلير> و <نيتشه> و <توماس مان>، لكن <هاينه> يعي صفة الحفاظ على الذات في المفارقة وفي كونها تمثل أضداداً أساسية مثل الروح والجسد.

في النصف الأول من هذا القرن كانت كلمة «مفارقة» تطلق على الأدب الذي يجاور بين وجهات نظر مختلفة أو متعارضة، لأسباب شتى، ومن دون تعليق. وقد يكون غرض هذا الإجراء المتصف بالمفارقة أن يبلغ نظرة شاملة متوازنة، أو يعبّر عن وعي المرء بتعقيد الحياة أو نسبية القيم، أو أن يعبّر عن معنى أوسع وأغنى مما يمكن فعله في حالة التقرير المباشر، لتجنب الإفراط في البساطة أو الإفراط في الجزم، أو لتبيان أن المرء قد اكتسب الحق في إبداء رأي بإظهار وعيه بما يحمل نقيض ذلك الرأي من إمكانية تدميره. لدى مناقشات هذا النوع من المفارقة يتذكر المرء ظاهرة التلوين الواقي التي يعرفها عالم الحشرات، فمن

أجل أن يعيش الأدب في محيط من النّقاد الضـواري عليه أن يتقنّع في زي النقد أو في زي شيء يحسن بأكثر النقاد شراسة أن يحاذر منه.

عناصر المفارقة:

تواجه أية محاولة لتعريف طبيعة المفارقة صعوبات عديدة. لقد أشرنا في الفصل الأول إلى تنوع الأشكال التي قد تتخذها المفارقة، وإلى اختلاف وجهات النظر في تناولها، وإلى حقيقة أن مفهوم المفارقة ما يزال في حالة تطور.

ويمكن للمرء أن يتوسع في هذه النقطة الأخيرة. فالمفارقة، من حيث المبدأ، هي كل ما تتفق على تسميته بهذا الإسم. لكننا، في الواقع، لا نتفق جميعاً على النقاط كلها؛ لأن ما نبلغه في أفضل الأحوال توفيق قلق متغير بين الميل إلى تحديد تطبيق الكلمة على ما اتفق الناس في الماضي القريب على تسميته بالمفارقة «إذا كانوا قد اتفقوا» وبين الميل إلى تطبيق معيار نوعي (مثل معيار <تومسن> في أثر مؤلم وكوميدي، كما سيرد ذكره في هذا الفصل) والميل إلى تطبيع الكلمة على ما يشبه المفارقة في الشكل أو الوظيفة أو الأثر، أو ما يرافق المفارقة عادة، أو ما يتميز «ببعض» خصائص المفارقة التي تحدثنا عنها إلى الآن. ويمكن تشبيه مفهوم المفارقة في جميع الأحوال بسفينة ألقت مراسيها عندما تكون الريح وحركة المد والتيار من القوة بحيث يستطيع كل منها أن يستدرج السفينة رويداً عن مراسيها. لذلك يجب أن يكون وصف المفارقة غير مقتصر على الخصائص «المركزية» أو المتفق عليها بل أن يشمل الإتجاهات المختلفة التي يميل أن يجنح إليها مفهوم المفارقة.

ليس من الصعب جداً تعريف المفارقة اللفظية بشكل معقول مقبول يمكن تذكّره. لكنه ليس من السهولة بمكان تعريف مفارقة الموقف أو ما يتفرع عنها من مفارقة درامية، وقد يفسر ذلك بشكل جزئي سبب التأخر الطويل في تحديد ذلك المفهوم. إن تعريف المفارقة بطريقة لا تنال من نوعيها الرئيسين (المفارقة اللفظية ومفارقة الموقف) مسألة صعبة تثير اليأس. لكن الذي «يمكن» فعله هو عزل العناصر والخصائص والمظاهر المختلفة التي قدمت على أنها الأساس في جميع أشكال المفارقة. إن الظواهر التي تقتصر على جزء من هذه الخصائص، أو تضمها جميعاً عدا قليل منها في شكل ضعيف سوف ينظر إليها على إنها ليست من المفارقة بحال أو انها من أشباه المفارقة، لكنها قد تشير إلى الإتجاهات التي قد يسير فيها تطور مفهوم المفارقة.

بوسعنا أن نبدأ بالمفهومات الكلاسية عن التظاهر والتغاير: تظاهر المرء بكونه خلاف ما هو عليه. يقول: <الان رودوي> في مقالة بعنوان «اصطلاحات الكوميديا» (دراسات في عصر الإنبعاث والعصر الحديث، المجلد ٦، ١٩٦٢، ص ١١٣):

> يستطيع كثير من النقاد اليوم، وبخاصة في أميركا، أن يجدوا المفارقة تحت كل حجر بحيث لا يعود من العبث أن تتذكر المعنى الأصلي للكلمة الإغريقية <آيرونيثيا> أو «الجهل المزعوم» وهي من الكلمة <آيرون> التي تفيد «المفرِّق». إن معنى التفريق المقصود أن نرى من خلاله يجب أن يبقى قائماً في الأساس إذا أريد للكلمة أن تكون لها وظيفة ثابتة.

وتتحدث <الينور هجنز> في كتابها (المفارقة في رواية توم جونز، ألاباما، ١٩٦٥، ص ٢٠) عن «مفهوم رئيس عن خداع مقصود»

وهكذا نجد سقراط و <چوسر> و <پاسكال> (في رسائل الأقاليم) و <ماثيو آرنولد> في (إكليل الصداقة) يتظاهرون بالسذاجة وسرعة التصديق والغفلة والحنق الفج والحماس الأعمى والحمق القانع أو المطمئن. وهكذا نجد <سويفت> يكتب «جدل من أجل البرهان على أن إلغاء المسيحية قد. . . يصاحبه بعض المضايقات» ويتظاهر بأنه يدافع عن المسيحية الزائفة. ونجد مثل ذلك في هذين البيتين من شعر <بليك>.

لقد عرفت نذلاً دنيئاً متلصصّاً ـ
مرحباً يا <مستر كروميك>، كيف حالك؟

يتظاهر الشاعر بأن ظهور <مستر كروميك> المفاجىء قد منعه من كشف اسم النذل المتلصّص. ولا توجد صعوبة، في الواقع، في إيجاد أمثلة من المفارقة تكشف نوعاً من الخداع أو التظاهر. ولكن لا تقع جميع أنواع الخداع في باب المفارقة، كما أن بعض أنواع المفارقة قد لا ينطوي على تظاهر أو تفريق.

يردّ <رودوي> على الاعتراض الأول بقوله إن التفريق الذي يتخذ صفة المفارقة يختلف عن غيره من أنواع التفريق بأنه «يقصد أن نرى من خلاله». وقد يبدو في هذا الرد ما يكفي شريطة أن نفهم أن ليس المقصود بالمفارقة أن يرى الضحية من خلالها بل أن يفعل الجمهور ذلك، وفي بعض الأحوال قد يكون هذا الجمهور مكوناً من شخص واحد هو صاحب المفارقة نفسه.

أما الإعتراض الثاني، فإنه من باب المفارقة أن يكون ما يقوم به <أويديپوس > من فعل ليتجنّب مصيره هو الفعل الذي يحقق المصير. ومن باب المفارقة أن يستنزل لعنة على قاتل الملك <لائيوس> المجهول فيكتشف أنه قد استنزل لعنة على نفسه. وقد نصف بالمفارقة مشهد نشّال يُنشل جيبه وهو منشغل في نشل جيوب الآخرين. وقد نصف بالمفارقة كذلك اسم هذا الشارع[٥] الفرنسي «مأزق يسوع الطفل». ولكن ليس في هذه الأمثلة ما يدل على التظاهر أو الخداع. والمرء إذا ما اعتقد أن بعض ما يحدث يكون من فعل قدرة شخصية غير بشرية سواء كانت تلك القدرة في شكل إله أو شيطان أو في هيئة القدر أو الحياة أو الحظ، إذن لأمكن وصف تلك القدرة بالمفارقة أو الخداع، إذ تقودنا بعيداً عن المطلب، أو تخفي عنا تناقضات واضحة.

يرى <عطيل> مفارقة الموقف لعبة يلعبها الشيطان ضد الناس:

إنها شماتة الجحيم، خدعة الشيطان الأكبر
أن تعانق داعرة في فراش وثير
وتحسبها طاهرة

عندما يكون المرء في عجالة من أمره، ليخرج في شأن له، فينقطع شريط حذائه، نراه يميل إلى القول: (ذلك هو الشيء الذي كان «ينتظر» أن يحدث) كان ثمة «أشياء» تحركها الرغبة في الإيذاء. ويبدو أن <هاكن شڤالييه> يحسب أن الضحية لا يتخلص تماماً من الشك بوجود خديعة مقصودة [على حسابه].

إن عزو الخديعة النظري هذا بقية غابرة من الوعي القديم المقيم حول «غيرة الآلهة».

(مزاج المفارقة نيويورك، ١٩٣٢، ص ٤٢)

ترى <هجنز> (التي تنادي بأكثر مما تستطيع إقامة الحجة عليه) أن:

من المألوف أن تتصور القدر (أو أية فكرة عن السببية نؤمن بها) خادعاً متعمداً... فقد يحسب المرء (ولو من باب المجاز) أن ثمة قصداً وراء عملية أثارت الأمل فينا أول الأمر ثم قلبته بشكل منتظم.

(المفارقة في رواية توم جونز ص ١٥)

وموضع النقاش هنا إن كان بوسع المرء أن يسبغ صفة المفارقة على ما يرى أو يحس من حدث أو موقف، من غير أن يفترض وجود خادع غير بشري. إن كان الجواب بالإيجاب كان ذلك اتفاقاً مع القول ان المفارقة تقع في واحد من صنفين رئيسين:

الأول ـ مفارقة يصنعها صاحبها فيتعمّد المفارقة [وهذا ما يدعى عادة مفارقة لفظية، ولكن، إذ يستطيع صاحب المفارقة أن يستعمل وسائل أخرى، يمكن أن تدعى بشكل أشمل بإسم المفارقة السلوكية].

أما الصنف الثاني: فهو موقف أو حدث ليس فيه صاحب مفارقة، بل ثمة دوماً ضحية ومراقب [ويدعى هذ الصنف عادة مفارقة موقف، ويمكن أن يدعى كذلك مفارقة غير مقصودة أو غير واعية]. وإذا أخذنا بوجهة النظر هذه استطعنا تصور القدر في

هيئة مفارقة وقد غدا وساطة عبر بها مفهوم المفارقة ليستولي على أنواع من مفارقة الموقف لم تعرف أسماؤها حتى الآن.

إذا أمكن وجود مفارقة من غير صاحب مفارقة، أمكن وجود مفارقة بلا خادع أو متظاهر. وليس من الضروري التخلي عن هذه «الخاصية الأساس»، رغم إننا قد نضطر إلى تعديلها. ويعتمد الحل على رؤية ضحية المفارقة شيئاً يختلف عن ضحية خداع محض، سواء كان مصدر الخداع شخصاً أم ظواهراً. إن المرء لا يغدو ضحية مفارقة وهو يلقي بنفسه في مسبح خالٍ من الماء يحسبه ملآن. ثمة حاجة إلى أكثر من الخطأ أو الجهل أو السهو أو حتى الحماقة. ولكن إذا كان المرء مدرب الغوص نفسه، أو إذا كان قد قيل له إن حوض السباحة خالٍ من الماء لكنه أصرّ على عكس ذلك، عندها نحسب غلطته في باب المفارقة. لقد أضافت المظاهر إلى الخداع عنصر الثقة العمياء بالنفس أو الغفلة الصرف؛ فإن مدرب السباحة، من بين الناس جميعاً، كان يجب أن يدرك احتمال ارتكاب مثل هذه الغلطة. إن هذه الثقة العمياء بالنفس أو ما يشبه ذلك تميز <أويديبوس> والنشال والمرء الذي يقدر واعياً أن يسمى شارعاً بإسم «مأزق يسوع الطفل» ولا يعي بعد ذلك ما يحتويه الإسم من تنافر مدمّر. ليس من الضروري أن يكون ضحية المفارقة أعمى عن تعمّد وتكبّر، رغم أنه في الغالب كذلك؛ فما يمكنه أن يفعل هو أن يكشف بكلمة أو فعل أن ليس لديه أدنى شك بأن الأشياء هي على غير ما يرى في غفلته. إن العنصر الأساس غفلة مطمئنة صرف، تتلون في الواقع بدرجات متفاوتة من الكبرياء والغرور والقناعة الذاتية والسذاجة والبراءة. وكلما ازداد عمى الضحية كانت المفارقة أشد وقعاً، في حالة تعادل الأمور

الأخرى. وغني عن القول أن المراقب المتصف بالمفارقة يجب أن يكون شاعراً بغفلة الضحية قدر شعوره بحقيقة الموقف.

إن ضحية المفارقة لا تخدعه الظواهر وحسب، أو أنه يخدع نفسه، رغم أن ذلك يقترب من فكرة الغفلة المطمئنة الصرف. أيكون بوسعنا الآن العودة إلى صاحب المفارقة فننظر إلى خديعته أو تظاهره في نفس الحدود؟ يستطيع صاحب المفارقة المتمرس أن يوصل معناه الحقيقي من غير أن ينم عن أدنى شعور بوجود أي معنى غير المعنى المزعوم. وهو في هذا المجال يشبه ضحية المفارقة الذي يكشف دون وعي منه عن مدى غفلته في كلمات يحسبها غاية في الحكمة. يكون ضحية المفارقة في غفلة صرف أن كلماته وأفعاله تفيد معنى أو افتراضاً مختلفاً تماماً؛ كما يتظاهر صاحب المفارقة «في براءة» أن لديه مثل تلك الغفلة الصرف:

> عند وجود حكمة فيّاشة تدّعي معرفة كل شيء، تصحّ المفارقة إذ يسير المرء مع تلك الحكمة ويفيد من كل تلك المعرفة ويستزيد... رغم أن صاحب المفارقة في آناء ذلك يدرك أن المسألة برمتها خواء خالية من المعنى. وعند وجود حماس فج تافه، تصحّ المفارقة إذ يزيد المرء في الأمر بالإمعان في الإبتهاج والإطراء، رغم أن صاحب المفارقة نفسه يدرك أن ذلك الحماس من أعظم الحماقات في العالم.
>
> **كيركيگارد مفهوم المفارقة**

الترجمة الإنگليزية بقلم <لي. م. كابل> لندن ١٩٦٦، ص ٢٦٦).

يقـول أصحاب المفـارقـة مثـل شكسبير و <فيلدنـگ> و <جين أوستن> و <مارك توين> و <ايڤلن ووه> بإضفاء صفـات كالتي يـدّعيها سقـراط و <چوسـر> على شخصيات خيالية ـ مثل صفات سذاجة الفكـر أو القناعـة البلهاء. وعلى مستوى أدنى من ذلك يغلب أن يتخذ الهزء شكلاً يحاكي عيوب الشخص موضوع الهزء.

ومن غريب ما ينتج عن ذلك أن تقوم الشكوك أحياناً إن كان هذا القول أو تلك الكلمة تتخذ المفارقة عن قصد أو عن غير قصد. وقد يقوم الشك حول موقع المفارقة من عمل بعينه؛ فقد قيل أن لوحة <مونا ليزا> صورة شخص يبسم ساخراً أو إنها صورة ساخرة من شخص يبسم في قناعة بلهاء.

تضاد المخبَر والمظهر:

نقرأ في كتاب <هاكن شڤالييه> أن «الصفة الأساس في آية مفارقة تضاد بين المخبر والمظهر (مزاج المفارقة ص ٤٣) ويبدو أن صاحب المفارقة يقول شيئاً لكنه في الحقيقة يقول شيئاً مختلفاً تماماً؛ وضحية المفارقة مطمئن أن الأمور هي على ما تبدو عليه ولا يحس أنها في الحقيقة مختلفة تماماً. في وسعنا أن نعيد صياغة «الغفلة المطمئنة» لتغدو عبارة أكثر وضـوحاً: يقدم صاحب المفارقة مظهراً ويدعي أنه لا علم له بحقيقة بينما ينخدع الضحية بمظهر وهو لا علم له بحقيقة. ولا تغدو عبارة شڤالييه موضع شـك إلا عندمـا نسبغ قيمـة مطلقـة على كلمة «مخبر» و «مظهر». عندما يقول <سويفت> في «جدل ضـد إلغاء المسيحية».

يجب الاعتــراف في الـواقــع أن طـرد ضــابط
«انگليزي» حرّ المولد بسبب التجديف المحض،
لهو، إن شئنا وصف عمل كهذا في أرق عبارة،
تجاوز بالغ للسلطة المطلقة،

يكون معناه الحقيقي أن طرد ضابط لمثل هذا الجرم الفظيع عمل في غاية الحق والعدل. لكن القاريء الحديث قد يميل إلى تفسير هذا الكلام حرفياً فيحسب المظهر حقيقة. وكذلك تفعل التبدلات في المواقف. قلب الحقيقة والمظهر، وفي تهكم <دكتـور صامـوئيل جـونسن> على التأمـلات الفلسفيـة عنـد <سوامي جننز> ينزل بها حد السخف:

فكما نفعل إذ نغرق الجراء وصغار القطط، نراهم
[مخلوقات جننز الفائقة] يسلّون أنفسهم بين حين
وآخر بإغراق سفينة، أو يقفون فيحيطون ميـادين
<بلنهايم> أو أسوار <پراغ> كما نحيط نحن
بقن دجاج. وكما نفعل إذ نصيب طائراً في طيرانه
نراهم يفاجئون المرء وسط عمله أو لهوه ليطرحوه
أرضاً مصاباً بالسكتة. وقد يكون بعضهم من رفعة
الذوق بحيث يجد متعة في عمليات الربو تشبه ما
يجده الفيلسوف في آثار المنفاخ. فأن تصيب أمرأ
بتطبّل البـطن يورث من الســرور ما يـورثه نفـخ
ضفـدعة. مـا أكثـر مـا نعمت هـذه المخلوقـات
المرحة بتقلبات الوجع، فمن مباعث الســرور أن
ترى المرء يسقط بإصابة صرع، ثم يعود إلى وعيه
ليسقط من جديد، من غير أن يعرف لذلك كله
سبباً.

وقد يميل أصحاب المفارقة الكونية في القرن التاسع عشر إلى النظر إلى هذا الأمر على أنه يقدم أفضل تفسير للوضع البشري. فنجد <توماس هاردي> مثلاً يختتم رواية تس من آل دربرفيل بهذه الكلمات: «لقد أخذت «العدالة» مجراها، وقد اختتم رئيس الخالدين، بعبارة إيسخيلوس تسليته مع <تس>». لذلك يجب أن نستنتج أن «المظهر» و «الحقيقة» في المفارقة ليس غير ما يحسبه كذلك صاحب المفارقة أو المراقب الذي يتصف بها، ويتبع ذلك القول ان المفارقة نفسها ليست بمنجاة من مفارقة أخرى من موقع مناسب جديد.

ونمط المفارقة المألوفة أكثر من غيره هو ذلك الذي تقوم «الحقيقة» فيه بتصحيح «المظهر» بشكل واضح. لكننا وجدنا لدى الحديث عن <ثرلوال> وغيره نمطاً من المفارقة يقوم على تجاور افتراضات متعادلة متضادة، أو مواقف أو قيم. فالنقيضة مثلاً تجاور بين حقيقتين ولا تصحح زيفاً بحقيقة؛ ويرى <هاينه> رواية دون كيخوته حكاية رمز عن الروح والجسد تتصف بالمفارقة حيث يكون كل من الروح والجسد على حق أحياناً وعلى خطأ أحياناً، ويقع في هذا الباب جميع المعضلات التي تتصف بالمفارقة وكذلك بقية «المواقف المستحيلة».

لكن هذا النمط من المفارقة قد يرى على أنه يضم حقيقة تعارض المظهر. إن النقيضة أو المعضلة لا تزيد على أن «تظهر» كذلك، أو أن الضحية يفترض من غير داعٍ أنه يعيش في عالم يجب أن تظل المواقف المستحيلة فيه مستحيلة، عالم يتبع في نظامه مباديء العدل والمنطق، بينما يرى صاحب المفارقة أو المراقب المتصف بها أن العالم في الحقيقة عبث أو مناهض. لكن يجب الاعتراف أن أغلب الناس يرون المفارقة

كامنة في النقيضة أو المعضلة وليس في تضاد الصورة الحقيقية والزائفة عن الواقع. وهذه واحدة من الطرق التي يبتعد فيها مفهوم المفارقة عن الصفة «المركزية» في تضاد المظهر والحقيقة.

يحسن بنا أن نتأمل قليلاً كلمة «تضاد» كما يستعملها <شقالييه>. ولا يكاد يقع في باب المفارقة أن أمراً يظهر عليه أنه سويدي يكون في الحقيقة من النرويج إلا إذا كانت السويد والنرويج في حالة حرب. وإذ تصف فتاة بالجمال وهي لا تملكه ينطوي على مفارقة أقل مما لو كانت بشعة. لذلك يسعنا القول أولاً إن المفارقة تتطلب تضاداً أو تنافراً بين المظهر والمخبر، وثانياً، إن المفارقة تكون أشد وقعاً عندما يشتد التضاد، إذا بقيت الأشياء الأخرى على حالها.

ولكن نشأ في الآونة الأخيرة ميل إلى معادلة الرهافة في المفارقة مع درجة من التضاد أقل، أو مع غيابه تماماً، بحيث ينظر إلى الغموض على أنه من باب المفارقة. وبما أن الأدب جميعاً يكاد يقول أكثر مما يبدو عليه أنه يفعل، لأنه يضم العام في الخاص مثلاً، يمكن القول إن الأدب جميعاً يكاد يقع في باب المفارقة. ويعود بعض المسؤولين في بروز هذا الميل إلى الناقد <كلينث بروكس>. فهو إذا كان يبحث عن اصطلاح يصف فيه الفرق بين معنى شيء يرد في القصيدة عندما يكون بمعزل أو عندما يظهر في تفسير وبين ما ينطوي عليه من كامل القوة والمعنى عندما يرد في السياق، عثر على كلمة «المفارقة» مع شيء من المخاوف غير قليل: «المفارقة أكثر الاصطلاحات عمومية بين أيدينا لوصف التعديل الذي تتلقاه من السياق العناصر المختلفة في ذلك السياق» (الجرّة حسنة الصنع لندن

١٩٤٩، ص ١٩١). إن قبول هذا القول يؤدي إلى إدخال جميع الكلام في باب المفارقة لأن السياق في كل كلام يطوّر في عناصره. ولكن إذا أدخلنا جميع الكلام في باب المفارقة، أية كلمة سنستعمل للتفريق بين «صلاة ويلي التقي» وبين «الاعتراف العام» في كتاب الصلوات <الأنكليكي>؟ ان من يريد إنصاف هذا الناقد له أن يضيف أنه كان معنياً في الواقع بأنواع التضاد لا بمحض الفروق في المعنى، رغم أن ما تناوله من أنواع التضاد لم يكن موضع توكيد أو استغلال، أو أنها لم تخرج عن حيز الإمكان.

العنصر الكوميدي:

يقول <أ.ر. تومسن> في كتابه **الهزء الجاف** إن تضاد المفارقة لكي يكون كذلك يجب أن يكون مؤلماً وكوميدياً معاً:

> تتضارب العواطف في المفارقة... تضارباً عاطفياً وفكرياً معاً - في صورها الأدبية في الأقل. وعلى المرء أن يكون متجرداً هادئاً ليدرك ذلك؛ وعليه أن يتألم لضياع شخص أو مثل أعلى ليشعر بذلك. يثور الضحك لكنه يتلاشى على الشفاه. ثمة شيء نحبّه يغدو موضع سخرية بشكل قاس؛ ونحن ندرك النكتة، لكننا نتألم منها. ويتبع ذلك القول أن أمثلة التضاد التي تنطبق تماماً على التعريفات الموضوعية للمفارقة لا تقع في باب المفارقة إذا لم تثر هذه المشاعر المتضاربة.
>
> (ص ١٥)

ثمة أشياء عديدة بوسع المرء قولها حول هذه الكلام. وأول تلك الأشياء أننا برغم ذلك سنبقى نحسب أمثال المقطع الآتي وما بعده في باب المفارقة حتى إذا لم يترك فينا أثراً مؤلماً:

ولكن من المؤكد، برغم ذلك،
أني لا أستطيع الآن تذكّر حكاية ممتعة
لم يروها چوسر، على قدر ما تسعفه لغته،
في الأيام الخوالي، كما يعرف الناس جميعاً،
رغم أنه قصير الباع
في صنعة الأوزان ونظم القوافي.
(چوسر حكايات كانتربري مقدمة «حكاية رجل القانون»).

إن تاريخ الأسرة [أسرة آرمينيوس فون ثندرتن ترونخ] قد كتبه <ڤولتير> الشهير في رواية كانديد؛ ولكن يساورني الشك بوجود امرىء مخلص يسمح له ضميره أن يحيل الجمهور البريطاني حتى على الأعمال التاريخية لذلك المؤلف الخطر.

(ماثيو آرنولد إكليل الصداقة)

والواقع أن <تومسن> نفسه لا يستطيع الاستغناء عن كلمة «مفارقة» عند الحديث عن مواقف تمنعه نظريته أن يدعوها بذلك الإسم. فهو يناقش مسرحية <موليير> بعنوان مدرسة الزوجات حيث يثق العاشق والفتاة القاصرة كل الثقة في الوصي الغيور طوال الوقت لكن لا يستطيع الحيلولة دون زواجهما، فيقول: «إذا كانت المفارقة وسيلة لبلوغ نتائج على تمام النقيض من مقاصد الشخصية فهذه مفارقة كأحسن ما تكون المفارقة. لكننا نحن المشاهدين غير منشغلين عاطفياً إلا بهدف التسلية» (ص ١٠٠).

ثم إننا قد نقول إننا عندما نجد التسلية والأذى معاً في المفارقة لا يكونان قد صدرا عن الأساس نفسه. إذ يبدو أن العنصر الكوميدي يكمن في الخصائص الشكلية للمفارقة: التضاد أو التنافر الأساس بالإضافة إلى غفلة مطمئنة فعلية أو مصطنعة. ليس من امرىء يناقض نفسه عن قصد (إلا عندما يريد حلّ تناقض على مستوى آخر: الأمر الذي لا يكون فيه تناقض فعلي)؛ وينجم عن ذلك ظهور تناقض مقصود يقيم توتراً نفسياً لا يسرّي عنه سوى الضحك. ثم إن العنصر المؤلم الذي يسلّم <تومسن> بوجوده في المفارقة لا يصدر عن أية خاصية شكلية بل من التعاطف الذي نحس به تجاه الضحية ويختلف ذلك باختلاف الطريقة التي تقدم بها المفارقة إلينا. لكن الملاحظ أن <تومسن> إذ يقدم أمثلة عديدة لما «قد» يحسبه مفارقة لو توفر العنصر المؤلم، لا يقدم أمثلة من «التضاد تنطبق تماماً على التعريفات الموضوعية للمفارقة» لكنها لا تقع في باب المفارقة لأنها لا تشمل العنصر الكوميدي.

ليس من فائدة كبيرة في مناقشة مسألة كهذه بشكلها المجرد. فكيان المرء ليس من نوع يجعله يستجيب إلى نفس الحدث بنفس الطريقة دائماً، أو بنفس الطريقة لمدة ذات طول معين. ثم ان المصطلحات المتوفرة لأحوال الذهن المتغيرة هذه قد تكون منقوصة بشكل كبير. وقد نسلّم بالقول إن العنصر الكوميدي قد يكون ضعيفاً في بعض أمثلة المفارقة إذ يكون العنصر المؤلم شديداً، وأن المفارقة قد تكون أكثر تأثيراً إذا اجتمع فيها العنصر الكوميدي والعنصر المؤلم، إذا بقيت الأمور الأخرى على حالها. وأخيراً قد نسلّم بالقول إن علينا أن نشعر بشيء من قوة وجهة نظر الضحية أو وجهة النظر المزعومة لدى صاحب المفارقة ولكن ليس إلى درجة من التعاطف تثير فينا

مشاعر الألم. فلو لم نشعر، أو لم نؤمن، بثقة <أوديبوس> أنه لم يكن المذنب ما شعرنا بالتضاد بين المظهر والمخبر. كذلك الأمر في المفارقة اللفظية: فيجب أن يكون المعنى الظاهر ذا قوة وجرم لا أن يكون شفافاً إلى درجة التلاشي.

عنصر التجرّد:

لقد تحدثنا حتى الآن عن الخصائص الأساس في جميع أنواع المفارقة وهي تشمل: (١) التضاد بين المظهر والمخبر.، (٢) الغفلة المطمئنة المصطنعة لدى صاحب المفارقة «الفعلية لدى الضحية» التي تقوم على أن المظهر ليس غير مظهر (٣) الأثر الكوميدي لهذه المفارقة يظهر دائماً في المناقشات حول المفارقة. ولنا أن نختار بين عدد من الإصطلاحات: التجرّد، البعد، عدم الإلتزام، الحرية، الصفاء، الموضوعية، عدم الحماس، الخفّة، المزاح. التمدن. إن الصفة التي تحاول أن تتبيّنها هذه الكلمات صفة يبدو أنها توجد أحياناً في الأسلوب المصطنع لدى صاحب المفارقة وأحياناً في الموقف الفعلي لدى صاحب المفارقة أو المراقب المتصف بها. فهذا <توماس مان> مثلاً، وهو واحد من أكبر أصحاب المفارقة في هذا العصر، يكتب في وضوح عن الحاجة إلى «الصفاء» إزاء أسئلة لا يمكن الإجابة عنها، تواجهنا بها الحياة:

> آه... إنها على درجة من الإثارة والوقار بحيث لا تتسع لها الكلمات! ولأنها على هذه الدرجة من الوقار يجب أن تعالج بلمسة خفيفة. لأن الخفة يا صديقي، وذلاقة اللسان، والمزاح اللعوب من أفضل هبات الله للإنسان، وهي أعمق معرفة بذلك الشيء المعقد الذي يثير الشكوك الذي

ندعوه حياة. لقد أعطاها الله للبشرية لكي يضطر
وجه الحياة الشديد الكآبة أن يتشح بابتسامة.
يوسف المزوِّد ـ ٦
(من كلام يوسف في الترجمة الإنكليزية بقلم
هـ. ت. لو ـ پورتر، لندن ١٩٥٦)

هذه هي الغفلة التي تؤدي إلى تضاد المظهر مع الحقيقة. وثمة صفة أخرى قد تكون خفّة، لكنها ليست بالضرورة انعدام قدرة على الشعور بالجدية الفظيعة في الحياة؛ وقد تكون رفضاً للإنغماس بها، وفرضاً لقوة الإنسان الروحية على الوجود. لقد كان <سويفت> يشعر بالأثر المدمر الذي يخلّفه الحنق الشرس، لكن مفارقته تسري بشكل هادىء حتى في أشد كتاباته مرارة، في «اقتراح متواضع» يرى أن السادة الپروتستانت من الإنكليز في آيرلند يجب أن يعيدوا للبلاد صحتها الاقتصادية بشراء وأكل أطفال الكاثوليك المعدمين العاطلين عن العمل:

أما بخصوص مدينتنا <دبلن> فيمكن تعيين مسالخ لهذا العمل، في أكثر الأنحاء المناسبة من المدينة، ونحن على ثقة إننا لن نكون في عوز إلى قصابين، رغم أني أرى أن يُصار إلى شراء الأطفال وهم على قيد الحياة ليجهّزوا للسكين قبل أن يزايلهم الدفء، كما نفعل عادة عندما نشوي الخنازير.

إن شعوراً كان يمكن التعبير عنه بشكل طبيعي جداً في شكل صرخة ألم ويأس قد تحوّل إلى بحث يقوم على نقاش اقتصادي هادىء لا يشوبه سوى نبرة صاحب الاقتراح المتواضع في قناعتها ورضاها. لقد استطاع <سويفت> أن يسيطر على دافع البوح بما يشعر: فقد كان ثمة وقفة وإبعاد ومحاكمة عقلية،

وفي النهاية جرى فعل وقول، حيث لم يكن بمقدور شيء آخَر أن يحدث أثراً عاطفياً أكبر.

يبدو أن مفهوم التظاهر ينطوي على مفهوم التجرّد، لأن قدرة صاحب المفارقة على التظاهر تبرهن على درجة من السيطرة على استجابات أكثر قرباً. ويبدو كذلك إن التجرد مما تنطوي عليه فكرة المراقب المتصف بالمفارقة الذي يكون موقف المفارقة أو حدث المفارقة مشهداً لديه، أي شيئاً تجري مراقبته من الخارج.

إن ما يشعر به المراقب ذو المفارقة عادة في وجود موقف المفارقة يمكن أن يلخص في كلمات ثلاث: التفوق، الحرية، التسلية. يقول <گوته> إن المفارقة ترفع الإنسان «فوق السعادة أو الشقاوة، الخير أو الشر، الموت أو الحياة». ويقارن <آمييل> بين «الشعور الذي يجعل الناس جادين [مع] المفارقة التي تجعلهم أحراراً» وقد تحدّث <توماس مان> عن المفارقة بوصفها

> لمحة صافية شاملة بلورية النقاء هي لمحة الفن نفسه، أي انها: لمحة تتصف بأقصى الحرية والهدوء والموضوعية التي لا تقلقها أية فلسفة أخلاقية.
>
> («فن الرواية» في كتاب الرؤية الخلاقة
> تحرير بلوك وسالنگر، نيويورك ١٩٦٠، ص ٨٨)

نجد أن النظر من علٍ إلى أفعال الإنسان يبعث على الضحك أو الابتسام في الأقل وذلك في كتابات لوكريتيوس ولوقيان ودانته وچوسر وشكسپير وبيكن وهاينه ونيتشه وفلوبير وآميل وتنسن وميريدث فضلاً عن الكتاب المقدس.

إن وعي صاحب المفارقة بنفسه بصفة مراقب يميل إلى زيادة شعوره بالحرية وتوفير حالة من الصفاء أو الابتهاج أو ربما من الحبور. إن وعيه بغفلة الضحية يدفعه أن يرى الضحية مقيداً متورطاً حيث ينعم هو بالحرية؛ مرتبطاً حيث يكون هو غير ملتزم؛ مطمئناً، سريع التصديق أو ساذجاً، حيث يكون هو منتقداً، مشككاً أو راضياً بتأجيل الحكم. وحيث يكون موقفه موقف امرىء يبدو عالمه حقيقياً ينطوي على معنى، يجد عالم الضحية وهماً أو تافهاً. ويميز <نورثرب فراي> بين أنواع مختلفة من الأبطال في الرواية فيقول:

> إذا كان أدنى منا في القوة أو الذكاء، بحيث ننظر من علٍ إلى مشهد إسار أو إحباط أو تفاهة، يكون البطل من نمط المفارقة.
>
> [تشريح النقد پرنستن ١٩٥٧ ص ٣٤]

يكون الله صاحب المفارقة الأنقى أو المثل الأول منه، حسب وجهة النظر هذه ـ «الساكن في السموات يضحك. الرب يستهزىء بهم» [مزامير ٢/٤]. وهو صاحب مفارقة من أفضل نوع لأنه العليم، الموجود في كل مكان، المتعال، المطلق، اللامحدود الطليق. يرى <كارل زولگر> أن:

> المفارقة الأسمى تشيع في عمل الله إذ يخلق الناس وحياة الناس. وتمتلك المفارقة هذا المعنى في الفن الدنيوي ـ عمل يشبه عمل الله.
>
> (نقله <سجك> في المصدر المذكور، ص ١٧)

والإنسان هو النمط الأول من ضحية المفارقة إذ يُرى، على النقيض، متورطاً، مغرقاً في الزمن والمادة، أعمى، طارئاً،

محدوداً وغير حر - في غفلة مطمئنة إلى كون ذلك من نصيبه. يقول <بيرگسن>: إننا نضحك كلما أعطانا شخص انطباعاً أنه شيء.

سبق أن رأينا عند الحديث عن <جونسن> و<هاردي> أن بوسع المرء اعتبار الآلهة مشاهدين في معرض مفارقة من صنع أيديهم؛ فهم في لعبة التخفيّ لهم اليد الطولي علينا لكنهم يتظاهرون بغير ذلك على أمل أن نحسب أنفسنا أحراراً فنحاول التصرف طبقاً لذلك. من الطريف أن بعض الكتّاب كانوا يجدون في الله درامياً أو روائياً، وبالمقابل كان بعض الكتّاب يوضعون في مصاف الآلهة، حيث لا تقتصر الإشارة في ذلك على قدرتهم على خلق عالم مستقل بل على قدرتهم على اللعب بساكنيه كذلك. ويمكن الإشارة إلى عدد من الأمثلة التي تؤكد، تجرّد الفنان عن خليقته وما يتبع ذلك من عمى وضعف في مخلوقاته. وتبدأ رواية <ديديرو> بعنوان **جاك القَدَري** (١٧٧٣) بمبدأ الحتمية بعبارات من صنعة الكتابة: «كل ما يحدث لنا هنا على الأرض، من خير أو شر، قد كتب علينا في السماء» وبعد ذلك يتوسع الكتاب في معنى الحتمية: مشكلة الإرادة الحرة إذ تؤثر في البشر والمؤلفين والشخصيات والقراء، يقول <فريدريك شليگل> في حديثه عن كتاب <گوته> بعنوان **ڤيلهلم مايستر** ١٧٩٥:

يبدو أن المؤلف نفسه يتناول الشخصيات والأحداث في خفة ونزق، لا يكاد يذكر بطله من دون مفارقة ويبسم ساخراً من رائعته مطلاً من علياء روحه.

(«عن مايستر گوته» ١٧٩٨ **الأعمال النقدية ٢**
تحرير هانس آيخنز، پاردربون ١٩٦٧ ص ١٣٣)

ويعـرض <ترلـوال> هذا المفهـوم بوضـوح، كمـا سبق الحديث عنه، كما يعرضه <هاينه> في **الإعترافات [١٨٥٤]**.

> ومن أسف أن مفـارقة الله تنـوء عليّ بثقلها. إن مؤلف الكون العظيم، أرستوفانيس السمـاء، أراد أن يظهر لي - أنا ارستوفانيس المانيا المزعـوم، الصغير الدنيوي - بكل الوضوح الممكن أي مُلَح صغيرة ضعيفة كانت أشد تهكماتي مرارة بالقياس إلى ما لديه، وإلى أي حد كنت أقل منه شأناً في المزاح والظرف العملاق.

> (الإعتـرافــات ١٨٥٤، كمــا وردت فـي **هاينريخ هاينه: الأعمال الشعرية والنثـرية** تحرير وترجمة انكليزية بقلم <فـريدريـك إيوين> نيويورك ١٩٤٨ ص ٤٨٩)

وفي رسـالة إلى <لـويـز كـوليـه> بتـاريـخ ١٨٥٢ كتب <فلوبير> يقول:

متى يبدأ الناس في تسجيل الحقائق كما لو كـانت «نكتة سامية».

أي كما يراها الله من عليائه؟

وفي ١٨٥٧ كتب إلى <مدام شانتبّي> يقول:

يجب أن يكون الفنان في عمله مثل الله في خليقته، خفيّاً وقديراً، يُحَسُّ بوجوده ولا يرى.

إن الفنان مثل رب الخليقة، يبقى داخل ما صَنعت يداه، أو خلفه أو بعده أو فوقه، مستدقاً خارج الوجود، غير مبالٍ، يقلّم أظافره.

(صورة الفنان في شبابه لندن ١٩٥٠، ص ٢٤٥)

يتحدث <توماس مان> في مواضع شتى عن الله والفنان وصاحب المفارقة بعبارات تنطبق على الواحد منهم أو الآخر. فهو يقول في لوتّه في ڤايمار مثلاً: أن «موقف الله موقف مفارقة شامل». ونظرته «نظرة فن مطلق، هي في الوقت نفسه حبُّ مطلق وعدمية ولا مبالاة مطلقتين». ونقرأ في تونيو كروگر»:

تبدأ [لعنة الأدب] إذ تحس نفسك منعزلاً، في نوع غريب من التعارض مع الناس العاديين الطيبين؛ ثمة خليج منْ حساسية المفارقة، من المعرفة، والشك، والخلاف بينك وبين الآخرين.

(الترجمة الإنگليزية بقلم هـ. ت. لو - پورتر، لندن ١٩٥٥ ص ١١٣)

ملحق عن مفارقات المسرح:

ان القائمة بأسماء أصحاب المفارقة المذكورة في بداية الفصل الأول تبين الصلة القوية بين المفارقة وبين الدرامه أو المسرح. وقد نكون الآن في وضع يساعد على رؤية أسباب مثل هذه الصلة، أي إذا كانت طبيعة الدرامه في المسرح مما يدفع بالدراميين على تقديم المفارقة. إن كلامنا في هذا المجال يشبه كلام امرىء يقول إن طبيعة الرخام «بالقياس إلى الخشب أو البرونز، إلخ» فيها ما يجعل المنحوتات الرخامية تميل إلى اتخاذ

صفـات معينـة، وإن النحـات إذ يكـون حـراً في التقليـل من استغلال الإمكانات التي تكمن في الوسط الذي يعمل فيه، نراه يميل إلى الإكثار من استغلال تلك الإمكانات.

يبدو أن «معطيات» الدرامـه في المسرح تنحصـر في هذه النقاط:

١ ـ حقائق التأليف والإخراج.
٢ ـ حقائق العرض:
آ ـ مكان فعلي ـ المسرح «ودار التمثيل بشكل عام».
ب ـ زمان فعلي، محدد ومستمر ـ زمن التمثيل؛
جـ ـ أجسام فعلية ـ الممثلون.
٣ ـ تقمص شخصيات وتمثيل.
٤ ـ حقائق المشاهدين.
٥ ـ حقيقة التكرار والأداء.
٦ ـ فعل ـ القصة التي تمثل.

إذا جمعنا النقاط ١ ـ ٥ ودعوناها الشروط أو الظروف التي يجري بموجبها تمثيل الفعل أو القصة نرى أن هذه المجموعة توجد في مستوى ينفصل عن ٦. إن عالِم <كَوتليب وبـابيت بيدرمان> مثلاً لا يعلم شيئاً عن <ماكس فِرش> الـذي كتب مسرحية بيدرمان الوقّاد ولا عن <لندري آندرسن> الذي أخرجها على مسرح <رويال كـورت> في ١٩٦١/١٢/٢١، ولا عن <آلفريد ماركس> الذي قام بالدور الرئيسي، ولا عن <سر جوزف> و <ليدي بلو> بين الجمهور اللذين فضّلا إخـراج <أوسكار ڤِلترلن> في زوريخ.

والـواقـع أن ليس من كبيـر معنى في قـول المـرء ان <هـاملت> لا يعي وجـوده «في المسـرحيـة» أو أن بنـات

<ليوسييوس> لا يُعيّن وجودهن في لوحة <روبنز> التي تصور اختطافهن. ولكننا إذ نرى أشخاصاً حقيقيين يتقمصون شخصية هاملت، يتحركون ويتكلمون، يغدو من السهل علينا الظن أنهم غير واعين بمنزلتهم كممثلين. ولو لم يكن الأمر كذلك ما وجدنا شكسبير يستغل الإمكانات في هذا الوضع فيجعل المثل ينطق بكلمات تفيد أنه لا يعي وجوده في انكلترا :

> ترينكولو: [وهو يرى كاليبان] ما هذا؟ إنسان أم سمكة؟ . . . سمكة غريبة! لو كنت في انكلترا الآن، كما كنت ذات يوم، وكانت لدي صورة هذه السمكة، ما بقي متفرج إلا ودفع لرؤيتها قطعة فضة : هناك مثل هذا الوحش يغدو إنساناً ؛ بوسع أي وحش غريب هناك أن يغدو إنساناً.
>
> [العاصفة ٢، ٣)

يرى <سجك> أن هذه الحالة من عدم الوعي لدى الممثلين تشكل بحد ذاتها موقف مفارقة يدعوه بإسم «المفارقة الدرامية العامة» :

> أرى أن المسرح نفسه نوع من تقليد يحمل مفارقة، حيث يكون المشاهد من مقعد مريح في عالم الواقع قادراً على النظر إلى عالم من الوهم «فيرى العالم من عل». يقول <لوكريتيوس> و <بيكن> إن ليس من لذة تعدل ذلك. ثمة عبارة قديمة استهلكتها الكتب التعليمية مؤداها أن دار المسرح غرفة أزيح عنها الجدار الرابع. وقد تبدو الصورة عتيقة لكنها لا تخلو من نسغ حياة. إن المقيمين في تلك الغرفة يتصرفون بشكل لا يعي أبداً أن ثمة من يتلصص عليهم. والأسوأ من

> ذلـك، بالنسبـة إليهم في الأقـل، إن المتلصص يـأتي ليتعلم فيعلم عنهم أشياء تفـوق كثيـراً مـا يعـرفون هم أنفسهم. ولـذة المسرح الخـاصـة، إذن، مشهد حياة، صحيح إننا لا نتدخل فيهـا، لكننـا نمارس عليهـا نوعـاً من سيطرة المعـرفة. وعندما يسرّنا هذا المشهد أو يستهوينا لا ننظر إليه في «انتفاخ أو كبرياء» مما يصاحب التعالي، بنوع من التعـاطف المتنـاقض، لأنـه «تعـاطف» لكنـه كذلك «متجـرد»... إن موقف المشـاهد المهتم أجمعه يتصف بالمفارقة؛ فهو إذ يكون مشاهداً من هذا النوع يكون كذلك صاحب مفارقة.

(عن المفارقة، وبخاصة في المسرح ص ٣٢ - ٣)

وقد يكون من الخير ألا نحسب هذا في باب المفارقة، لأننا لسنا على وعي دائم في المسرح بعدم وعي الشخصيات، بل في باب المواقف التي تحتمل المفارقة مما يمكن تحققه في أي وقت وفي طرق شتى. إن عدم وعي الشخصية بوجودها، كدور أو كممثل، إذ يكون في يد الدرامي أو المخرج قد يتحقق في شكل مفارقة أثناء التمرين على المسرحية أو في مسرحية حول المسرحية. وتوجد مثـل هذه المسـرحيات منـذ عهد <بيمُنت وفليچر> في مسـرحيتهمـا بعنـوان فـارس المـدقّـة الملتهبـة /١٦١٣/ حتى عهد <پيتر ڤايس> في مسرحية مارا - سـاد وقد كان ما لا يقل عن خمسة وستين مسرحية من هذا النوع مثلت في انكلتـرا بين عـامي ١٦٧١ - ١٧٣٨. إن المفـارقـة الكامنة في عدم معرفة الشخصية أن أفعالها تتلاعب بها شخصية أخرى أو في عدم قدرتها على الحيلولـة دون ذلك ليست من

الأمور النادرة في المسرح. فشخصية <إياگو> و <پروسپيرو> والدوق في مسرحية شكسپير صاع بصاع؛ وشخصية <موسكا> في مسرحية <بن جونسن> بعنوان **ڤولپونة** وشخصية <ده فلوريس> في مسرحية <مدلتن> بعنوان **القُلّب**؛ وشخصية <دورانته> في مسرحية <موليير> بعنوان **المتَمَدْين**، وشخصية <هيدا گابلر> في مسرحية <إبسن> بهذا العنوان؛ وشخصية <هوگو> في مسرحية <آنويّ> بعنوان **هالة حول القمر**؛ وشخصية <هاركورت ـ رايلي> في مسرحية<اليوت>بعنوان **الكوكتيل** جميعها قوى عقلية توجّه الفعل ويمكن النظر إليها على أنها «صور داخلية» عن أفعال التأليف والإخراج وإدارة المسرح.

وإذ تنطوي المفارقة على مظهر يتعارض مع المخبر، فإنها كامنة في فعل التقمّص ذاته. لا شيء في المسرح أكثر من المفارقات التي تقوم على الخطأ في تبيّن الهوية. عندما لا يعرف المرء من هو أو ما هو، وعندما يكتشف والديه، وعندما يدّعي أو يُحسب أو يقبل على أنه شخص آخر، سواء بالظهور بزيّ غير زيّه أو بطريقة أخرى، وعندما يكشف عنه القناع أو يكشف هو عن تستّره أو تظاهره: جميع هذه الأمور يمكن النظر إليها على أنها «صور داخلية» عن حقيقة أن الممثلين يتقمصون شخصيات إلى حين ثم يسترجعون مظهرهم العادي.

ولا يقل عن ذلك شيوعاً مفارقة تقوم على عدم الوعي بأن الموقف الحقيقي يختلف تماماً عما يبدو عليه. تكون المفارقة الدرامية أبلغ أثراً عندما يشارك في معرفة الجمهور واحد أو إثنان من الشخصيات، وبخاصة عندما لا تكون ضحية المفارقة الدرامية على علم بوجود شخصيات كهذه على المسرح. إن <بريتانيكوس> الذي يجهل أن <نيرون> يصغي إلى حديثه

مع <جوني> يكون في وضع يتكرر في مئات المسرحيات الكوميدية منها والمأساوية. إن القوة الخاصة في مثل هذا الموقف قد تصدر عن حقيقة أنه تكرار لدور المشاهد الذي يقوم بدور المراقب الذي لا يَراقبه أحد..

ومن باب المفارقة أن تظهر الشخصية ثقة في المستقبل إذا كان الجمهور على علم بمدى ما سيكون عليه المستقبل من ظلام. ونحن نرى <دنكان> في غاية الإطمئنان يسير إلى حتفه:

هذه قلعة في موقع جميل: فالهواء
يهب خفيفاً عذباً يطيب
ملمسه على رقيق حواسنا.

... ...

خذوني إلى مضيفي: فنحن نحبه كثيراً،
ولسوف نواصل إكرامنا له.

(ماكبث ١، ٦)

ولا يشترط أن يقدم الدرامي إلى الجمهور معرفة مسبقة بالأحداث. ومن ناحية أخرى يبدو أن المسرحية بحكم طبيعتها شيء يعاود المرء رؤيته، بينما تكون الرواية «بوجه عام» شيئاً لم يقرأه من قبل. ومهما يكن الأمر، يسهل على المرء معرفة قصة المسرحية حتى قبل رؤيتها أولِ مرة، وهذا مما يشجع الدرامي أن يفضّل المفارقة الدرامية على عنصر المفاجأة.

ولكن ثمة اعتبارات أخرى توحي بها طبيعة الدرامه. فإذ تميل الرواية أن تقدم بصيغة الفعل الماضي أفعالاً قد انتهت، تقدم المسرحية فعلاً في طور الإنجاز. إن الرواية التيْ تقدم نفسها للقاريء تقول في الواقع «دعني أخبرك كيف حدث ذلك كله» لكن المسرحية تقول «راقب ما سوف يحدث.» ويجب ألا

يفهم من ذلـك أن المسرحيـات أو حتى المآسي تكـون مثقلة بشكل خاص بالقدر والنبـوءات التي يجب أن تتحقق: بل إن الإرادة الحرة لدى الشخصيات الدراميـة تبدو أكثـر تقييداً. إن القِصر النسبي في المسرحيات وما يتبع ذلك من اقتصـاد أكبر وبناء أشد تماسكاً قـد يكون عنصـراً إضافيـاً لإبقاء الشخصيـة الفعلية على اتصال بقريبها الأدنى: الدمية المتحركة. إن كون المرء قادراً أن يطوي الكتاب أو يطفيء الراديو قد اتخذ «صورة داخلية» في هيئة فصول و «مسلسلات»؛ وان كون المرء غيـر قادر على إيقاف مسرحية يمكن أن يصور بشكل داخلي كذلك كجزء من تفصيل الأحداث المحتوم.

ويمكن تلخيص ما سبق بقولنا أنه في مجال الدرامه يكون «جهل» الشخصيات الضروري بوجود الدرامي والمخرج والممثل والحبكـة والجمهور ممـا يشكل مفـارقـة كـامنـة ودعـوة دائمـة للدراميين أن يبلغـوا بذلـك الجهل درجـة التحقيق. ويبدو أن طبيعة الموقف المسرحي برمّته تشجع «صوراً داخلية» بعينها تؤثر كل واحدة منها في جعل الشخصية ضحية مفـارقة وفي جعـل المشاهد مراقباً يتصف بالمفارقة. ثمة متعـة في مراقبـة الناس الذين لا يشعرون بوجود من يراقبهم؛ وثمة متعة أكبر، يغلب أن تكون مؤلمة، في مراقبة الناس الذين لا يشعرون أيضاً أنهم في ورطة أو أنهم على وشك الوقوع فيها. وعندما يشتد التعارض بين كون الضحية يفترض واثقاً أنـه حرّ التصـرف، وأن الأمور ستجري كما يريد لها أن تجري، وبين رؤية المشاهـد له في هيئة تعيس أعمى مربوط إلى عجلة من الفعل لا يمكن ردها أو إيقافها، تكون المفارقة أبلغ وقعاً. ولا يكـاد يوجـد درامي لا يستغل بعض الاستغلال الإمكانية في المفارقة الدرامية بـإعطاء جمهوره معرفة أكبر لتناسب موقفهم الأعلى بالمعنى المسرحي.

بقي أن نضيف عند هذا الحد أن المفارقة إذ تبلغ أقصى آثارها في المسرح يكون مدى تأثيرها محدوداً نسبياً. ويجب أن نلتفت إلى الرواية بحثاً عن مفارقات أشد رهافة وتعقيداً. ويكون ذلك، جزئياً، بمقدور الرواية، بحكم طولها الأكبر؛ فأمام الروائي مجال أكبر للمناورة، يسير فيه في تفصيلات الحياة الداخلية عند شخصياته ويضعها قبالة عالم الأحداث الخارجي. لكن بوسع الرواية أن تتخذ مستوى آخر، هو مستوى التعليق من المؤلف، ويتبع ذلك قدرة المؤلف أن يضع وجهة نظره قبالة ما يضع على لسان شخصياته. ويمكن كذلك أن يوجد راوية لا تكون وجهة نظره بالضرورة وجهة نظر المؤلف نفسه، كما نجد عند <توماس مان> في **دكتور فاوستس**. ويكون عنصر التجرّد واضحاً في حالات كهذه.

العنصر الجمالي:

ثمة «صفة أساسية» أخرى حبذا لو شملها أي وصف عام للمفارقة، هي الخاصية الجمالية. فمن السهل أن نرى أن المفارقة اللفظية إذا لم تقع في باب الفن دائماً فهي تحمل عنصراً جمالياً دائماً. فالقصة الظريفة التي تحوي المكونات اللازمة قد لا تبعث السرور إذا أسيء سردها وكذلك الأمر في المفارقة، التي يجب أن «تتقولب» إذا أريد لها أن تكون مؤثرة. إن فن المفارقة، في إبسط مظاهره، يشبه فن الظريف أو «الحكواتي» الذي يقوم على الترتيب والتوقيت والنبرة، ولا يتخلى عن هذه الأمور عندما يمعن في الطموح. والمفارقة تأنّق من حيث الأسلوب، كما يخبرنا <ماكس بيربوم> وهو صاحب مفارقة وتأنق، غايتها «إنتاج أبلغ أثر بأقل الوسائل إسرافاً».

إن أحداث المفارقة ومواقفها مما تعرضه الحياة نفسها تكون ذات أثر يزيد أو ينقص حسبما تعرض من توازن واقتصاد ودقة في العمل الفني. وهي تقع في باب «الأشياء التي يعثر عليها» من حيث أنها تبدو وكأن الصدفة التي صنعتها كانت ذات حساسية فنية. يقول أرسطو طاليس:

> ونجد من بين الأشياء العرضية المحض أن أشد الأمور إثارة للعجب والدهشة ما يبدو أنها تنطوي على قصد: مثال ذلك ما حدث إذ تسبب تمثال <ميتيس> في <ارگوس> في قتل نفس الرجل الذي كان قد اغتال <ميتيس> عندما سقط التمثال على القاتل إذ كان يتأمله؛ أي أحداث من هذا النوع لا يبدو عليها أنها من باب الصدف.
> (كتاب الشعر ١٤٥٢ آ)

تكون المفارقة في وقعة السارق والمسروق أشد أثراً عندما يحدث الفعلان في آن معاً، كما هو الحال في مثالنا عن النشّال، أو عندما ينال السارق عقاباً من جنس فعله، وهو ما يجري في هذا المثال، لكن المفارقة في مشهد نشال يقع بيته نهباً للّصوص تكون أقل أثراً مما سبق.

علينا أن نسأل الآن إذا لم يكن من باب التضليل قولنا ان الحياة تقدم أحداثاً ومواقف صفتها المفارقة. ان الذين يكتبون عن المفارقة يستقون أمثلتهم عن مفارقة الموقف من الأدب عادة، أي أن أمثلتهم مفتعلة. ويصدق ذلك في الغالب أيضاً على أمثلة يفهم منها أنها من الحياة، كما في حالة النشال. وحتى عندما تكون الأمثلة مأخوذة من الحياة حقاً يكون مقدِّمُها قد قَولب الحدث في ذهنه، عن وعي أو دون وعي منه،

فقصقص زوائده وحدّد تناقضاته وقرّب بين عناصره المتنـافرة أو بالغ في الغفلة المطمئنة لدى الضحية. وليس من المستغرب أن يتفق وصول سيارة إطفاء، يعلن عن كفاءتها بريقُها، في اللحظة التي ينهار فيها آخر جدار من البيت المحترق، فترتفع لتحيتها الهتافات الساخرة. ولكن من المستبعد أن يفتعل أحدهم حدثاً كهذا ليقدمه مثالاً على حادث مفارقة. يرى <كيركيگارد> أن مفارقة الموقف

> لا توجد في الطبيعة أمام امريء طبيعي غرير أكثر من المقبول، بل انها لا تعرضْ نفسهـا إلا لمن كـان لـه ميـل في مجـال المفـارقـة. يشيـر <شوبرت> إلى حقيقة مؤداها أن الطبيعة كانت تتصف بالمفارقة عندما جاورت بين أشد النقيضين تـطرفاً: «إذ يـأتي القرد المضحـك مباشـرة بعـد الكـائن البشـري العـاقـل المعتـدل ـ في تـرابط الأفكار الحر لدى الأجناس الطبيعية. ولا تـوجد مثـل هـذه الصفـات جميعـاً في الـطبيعـة، لكن الموضوع الذي ينطوي على مفارقة يدرك وجودها في الطبيعة. ثم ان المرء قد يحسب كل خداع من الحواس مفارقة من فعل الطبيعة. لكن إدراك ذلك يتطلب وعياً متصفاً بالمفارقة أساساً. والواقع أن المرء كلما اشتد ميله إلى الجدل العنيف وجد كثيراً من أمثلة المفارقة في الطبيعة. لذلك تكون هـذه النـظرة نحـو الـطبيعـة أقـرب إلى التـطور الرومانسي منها إلى التطور الكلاسي.
>
> **(مفهوم المفارقة ص ٢٧١ ـ ٢)**

إن حس المفارقة لا يقتصر على القدرة على رؤية الأضداد في إطـار المفارقـة، بل على القـدرة على إعطائهـا شكلاً في الذهن كذلك. وهو ينطوي على قدرة تمكّن المرء عند مواجهة أي شيء على الاطلاق أن يتخيل أو يتذكر أو يلاحظ شيئاً آخر يشكل معه تضاد مفارقة. مثال ذلك <ماثيو آرنولد> إذ واجه «ثقـة بالنفس مفـرطة» عنـد <سر چـارلز آدرلي> و <مستـر روبك>.

ذاك جنسنا بين الناس، يسمو على العالم أجمع!
العرق الأنگلو ساكسوني، أفضل أرومة في العالم
قاطبة! أرجو أن تدوم سعادتنا التي لا مثيل لها!
أسألكم إن كان في العالم كله أو في غابر الأزمان
ما يشبه ذلك؟.

فوضع ذلك قبالة فقرة وجدها صدفة في جريدة:

لقـد ارتكبتْ جـريمـة قتـل طفـل فـظيعـة في <نوتنگام>. لقد غادرت فتـاة تدعى <راگ> المصنع الذي تعمل فيه هناك صبيحة السبت مع طفلها غير الشرعي. وبعد ذلك بقليل وجد الطفل ميتـاً في منـطقـة <ميـبرلي هلز> وعليـه آثـار الخنق. الفتاة <راگ> رهن التوقيف.

(مقالات نقدية. .«وظيفة النقد في الزمن الحاضر»).

لقد كان الغرض بلوغ تضاد مفارقة. ولقد كانت الصـدفة إلى جانب <آرنولـد> فقط عندمـا سمحت له أن يضـع في تجاور مفارقة صورتين عن الحياة في إنگلترا في القرن التاسع عشر: واحدة توحي بالقناعة والأخرى تبعث على القلق، وكان

حس المفارقة لدى <آرنولد> هو الذي جمع بين الصورتين فنتج عنهما موقف مفارقة. ثم ان تعليق <آرنولد> العرضي على قباحة الإسم <راگ> /وصوت الكلمة يفيد «خرقة» دون رسمها/ في قوله ـ «كان قدماء الإغريق أسعد حظاً في هذا المجال... فلم يكن لديهم أمثال <راگ> المسكينة» ـ يمكن أن تلحق به مسحة من المفارقة على حساب <آرنولد> عندما نذكر أن قتل الأطفال لم يكن مجهولاً عند قدماء الإغريق حتى أن أفلاطون قد أوصى به «في بعض الحالات» في جمهوريته المثالية.

إن «الخصائص الأساسية» التي قدمناها إلى الآن تنحصر في: غفلة مطمئنة «فعلية أو مصطنعة»، تضاد بين المظهر والحقيقة، عنصر كوميدي، عنصر من التجرّد، وعنصر جمالي. ولكن لننظر في مقطع يشبه الآتي من <توماس مان>.

> الرواية.. تُبقي على بعدها عن الأشياء، وهي بطبيعتها بعيدة عنها؛ تحوّم فوقها وتبتسم لها من علٍ، مهما تكن، في الوقت نفسه، قد أشغلت السامع أو القاريء بتلك الأشياء إشغالاً. وفن الملحمة يحمل سمة <أپولو> حسب الاصطلاح الجمالي؛ لأن <أپولو> هدّاف ماهر، إله البُعد، والموضوعية، إله المفارقة. والموضوعية مفارقة، وروح الفن الملحمي روح المفارقة.
>
> (توماس مان فن الرواية ص ٨٨)

يبدو لنا مما سبق أن نظرة أخرى قد تجد وسيلة لجمع عنصر التجرد مع العنصرين الكوميدي والجمالي. ومن الواضح أن هذه العناصر متداخلة في جميع الأحوال.

٣ ـ اتخاذ المفارقة

إن التفريق بين المفارقة اللفظية ومفارقة الموقف مقبول بشكل عام رغم أنه ليس بالقبول الشامل. ويقوم النوع الأول على مفارقة يتعمد صاحبها اتخاذ تلك الصفة، كما يقوم النوع الثاني على حالة أو حدث يُرى في إطار المفارقة. لقد أسلفتُ القول أن مفارقة الموقف قد لا توجد «في حالة طبيعية» إلا لماماً؛ ومعنى ذلك أن الناس الذين يرون الأشياء في إطار المفارقة هم أولئك الذين يساعدهم حس المفارقة لديهم أن «يركّبوا» عقلياً حالة المفارقة من «مادة خام» (وذلك باستبعاد ما يؤدي إلى غموض أو تقليل من الغفلة المطمئنة لدى الضحية أو تقليل من التضاد بين المخبر والمظهر) وبذلك يسبغون شكلاً جمالياً على اضطراب الحياة.

إن اصطلاح «المفارقة اللفظية» لا يفي بالغرض، لأن صاحب المفارقة قد يستخدم وسائل أخرى. فبوسع المرء أن ينحني أو يبتسم أو يرسم صورة أو يؤلف قطعة موسيقى في إطار من المفارقة. وإذ يكون غرض «المفارقة السلوكية» جميعاً، بغض النظر عن الوسيلة المستعملة، إيصال المعنى، يبقى هذا النوع من المفارقة معدوداً تحت الصنف «اللغوي». ففي رسم <تارتوف> الموصوف في الفصل الأول يكون موضع التقوى والمشدّ النسائي بمثابة «علامات»؛ وتكون المحاكاة الساخرة لموسيقى «الباروك» مثلاً مؤلفة من أمثلة تبالغ في التقاليد الموسيقية في الإجراءات الأسلوبية التي تفعل فعل العلامات في طراز «الباروك». ولكن في مفارقة الموقف، رغم وجرد كشف

عن حقيقة تكمن وراء المظهر، لا يوجد معنى يؤدى؛ فالحقيقة المكشوفة حالة لا افتراض، ولا يقدر أن يمنحها معنى غير المراقب.

إن تقديم موقف المفارقة في الأدب يعقّد المسألة. وقد يمدح صاحب المفارقة رجلاً لتقواه، ويجعلك تفهم أن القصد من ذلك المديح أن يكون هجوماً على المنافق في الدين. وقد يصوّر لك منافقاً في الدين يتصرف في ورع ويكشف عن غير قصد طبيعته الحق. وفي هذه الحالة تتقمص الشخصية فكرة يدعيها صاحب المفارقة الذي يتخذ تلك الصفة في تقديم موقف مفارقة. وثمة أمثلة لنوع من المزج بين المفارقة اللفظية الصرف وبين هذا النوع من مفارقة الموقف «المعروضة»: فأفكار الشخصية تعبّر عنها كلمات صاحب المفارقة كما تعبّر عنها كلمات يمكن أن يستعملها الضحية نفسه. وهنا يكون المثال أوضح من الوصف. فهذا <ليتن ستريچي> يقدم <فلورنس نايتنگل> في أواخر عمرها:

> كان رجّال الدولة والحاكمون رهن إشارة منها أو نداء وكانت يداها تمسك بعشرات الخيوط، تدين لها البلاد وتتلهف الحكومات الأجنبية لنصيحة منها فتقيم المستشفيات وتدرّب الممرضات لكنها كانت تحسب أن ليس ثمة ما يشغلها قدر ما تريد. كانت تتلهف لعوالم أخرى تفتحها وتستزيد. وتلفتت حولها لترى إن كان ثمة شيء قد بقي لها. الفلسفة، بالطبع! فبعد عالم الفعل يأتي عالم الفكر. فبعد أن أصلحت صحة الجيش البريطاني سوف تقدم نفس الخدمة الطيبة الآن إلى المعتقدات الدينية لدى بني البشر. لقد طالما

> غلبها الأسف وهي ترى انتشار الميل إلى التفكير الطليق لدى أصحاب الصنائع. كان الشعور بالأسف، لكنه ما كان ليدهشها: فقد كان البحث عن تعاليم المسيحية السائرة يبعث على الأسى؛ بل إن المسيحية نفسها ما كانت لتخلو من مثالب. وما عليها إلا أن تصلح تلك الأخطاء. عليها أن تصلح أخطاء الكنائس؛ عليها أن تشير إلى موضع الشطط في المسيحية؛ ثم عليها أن تفسّر لأصحاب الصنائع ما كانت عليه حقائق الأمور.
>
> (مشاهير عصر فكتوريا لندن، ١٩٢٨، ص ١٠٥)

لكن النوعين يبقيان متميّزين برغم ذلك. فهو تمييز نعبّر عنه كل يوم عندما نقول عن أحد النوعين: إنه يتخذ المفارقة، ونقول عن الثاني: ألا ينطوي هذا على مفارقة؟ ثم أن هذا التفريق ماثل في النقاش الأكاديمي: فالمفارقة اللفظية تثير أسئلة تقع في باب البلاغة والأسلوب والأشكال القصصية والهجائية ووسائل الهجاء. لكن مفارقة الموقف إذ تثير مسائل شكلية أقل مما سبق، تميل إلى إثارة مسائل تاريخية وفكرية - مثل قولك: من كان أول من رأى «ذلك» الشيء ينطوي على مفارقة؟ ما نوع الأشياء التي نحسبها تنطوي على مفارقة؟ ما نوع الأشياء التي يقدمها <كافكا> أو <پيرانديلو> أو <پروست> على أنها تنطوي على مفارقة؟ ونحن ننظر إلى المفارقة اللفظية من وجهة نظر المراقب المتصف بالمفارقة. تميل المفارقة اللفظية أن تكون هجائية؛ وتميل مفارقة الموقف أن تكون ذات صفة أكثر كوميدية أو مأساوية أو «فلسفية». وسوف نتناول الآن بعض الطرائق في اتخاذ المفارقة.

السُخرية:

إن القول بأن السخرية نوع من المفارقة مسألة فيها نظر. كان من شروط المفارقة أن نحس بقوة المعنى الظاهر والحقيقي معاً. كانت السخرية مما لا يكاد يقع في باب المفارقة. فنبـرة الساخر تؤدي معناه الحقيقي بشكل لا يقبل التردد بحيث لا يغدو من الممكن التظاهر أنه لا يعي قصده في ذلك المعنى. لكن أثر السخرية برغم ذلك يختلف عن أثر اللغة المباشرة. ولننظر في هـذا المثال كيف أن عبـارة «أيتها الـروح الحمقاء» يمكن وضعها من غير تنافر بين جملتين ساخرتين بشكل غير مباشر. هنـا تتساءل شخصيـة <تويفلسـدروخ> في كتاب <تـوماس كارلايل>:

> ترى ما سبب هذا الذي، منذ سنين طويلة، كنت
> تكابد وتغضب وتنـدب وتعذب النفس من أجله؟
> قل ذلك في كلمة واحدة: أليس سبب ذلك أنك
> غير «سعيد»؟ لأنك «أيها الطيّب» لا تنال ما يكفي
> من إكرام وإطعام ووثير منام وكفاية من اهتمـام؟
> أيتها الروح الحمقاء! أين هو التشريع الذي يقول
> «إنك» يجب أن تكون سعيداً!.
> (ساتور ريسـارتوس الكتـاب الثـاني
> الفصل التاسع [عنوان الكتاب اللاتيني
> معنـاه] الخيّاط المرقّـع)

وما يزال في وسعنا القول إن فن السخرية لا يكاد يتصل بفن المفارقة، من دون أن ينطوي ذلك على القول إن السخرية ليست لها وظيفة مشروعة في الخطابة أو الأدب (ومن الواضح

ن ثمة حالات تكون فيها فجاجة السخرية أشد أسلحة الجدل ثراً؛ وقد تستخدم الفجاجة بدرجة عالية من الفن، كما يظهر لي نثر <ملتن>.

لمفارقة اللاشخصية:

إنني أستعمل هذا الاصطلاح لوصف طريقة في اتخاذ المفارقة لا تستند إلى أي وزن يمنح لشخصية صاحب المفارقة. وأكثر المفارقة اللفظية من هذا النوع:

> إن الشخص من أوساط الناس... ليحسب نصّ المؤلفين القدامى صحيحاً بوجه عام، لا لكونه على علم بعناصر المسألة، بل لأنه سيشعر بالضيق إن هو لم يحسب الأمر كذلك؛ تماماً كما يحسب، مستنداً إلى نفس الدليل الدافع، أنه امرؤ طيب، وأنه سيقوم ثانية من بين الأموات.
>
> (أي. ئي. هاوسمن **مختارات نثرية** كمبردج ١٩٦١ ص ٤٣)

يتميز هذا النمط من المفارقة عادة بجفاف أو صرامة في الأسلوب؛ وتكون النبرة نبرة متكلم عاقل ينطلق على رسله، متواضع غير عاطفي. ويغلب أن يكون تخفيف القول ما ينتج عن ذلك من شكل المفارقة اللاشخصية؛ ونجد <كيركيگارد> يقدم الواضح في سخفه كأنه موضع شك ضئيل:

> أيها القارىء العزيز: إني لأتساءل إذا لم تجد نفسك يوماً تميل إلى الشك قليلاً في صحة القول الفلسفي [الهيگلي] المألوف أن الخارجي هو الداخلي وأن الداخلي هو الخارجي.

(إما/ أو الترجمة الإنكليزية: ديفد وليليان سوينسن، نيويورك ١٩٥٩ ص ٣)

وقد يراد لبعض المفارقة أن يُرى من خلالها على الفور تقريباً؛ ومثل هذه المفارقة الظاهرة لا يشترط أن تكون في وضوح السخرية، ولكنها يجب أن تكون في متناول القاريء العابر:

> والجماهير مستعدة لقبول الشعر الذي تنشده جوقه، فذلك نوع من تلاوة الشعر يكون من صالحهم التمتع به.
>
> (ت. س. أليوت «الشعر والدرامه»)

وقد يراد لبعض المفارقة أن تكتشف؛ فنصف الإخفاء جزء من الغاية الفنية لدى صاحب المفارقة وكشف المناورة واستلطافها جزء كبير من متعة القاريء. ويغلب ورود هذه المفارقة الخبيثة لدى <گبن> وبخاصة في تلك المواضع التي يتظاهر فيها أن تعاطفه مع أوساط الناس من ذوي الدين. وبوسعنا تصور واحد من هؤلاء يقرأ على سجيته هذا المقطع فيسرّه ما يظهر الكاتب من ورع، وتأخذه الحيرة إذ يبدو عليه مساندة تلك الأجزاء من الكتاب المقدس التي تحوم حولها الشكوك:

> ثمة بعض الإعتراضات حول سلطة موسى وأنبياء العبرانيين سرعان ما تمثل أمام الذهن الميال إلى الشك؛ رغم إنها لا تصدر إلا عن جهلنا بشؤون الأقدمين، وقصورنا في التوصل إلى حكم صحيح عن التدبير الإلهي. لقد تجاوب مع تلك الإعتراضات واشتط في شد ازرها أصحاب

> الضلالة من العلمانيين. وإذ كان أولئك الهراطقة في غالب أمرهم يناقضون مباهج الحواس فقد حملوا عابسين على تعدّد الزوجات عند الآباء الأولين والتودد للنساء عند داود والحريم عند سليمان أما غزو أرض كنعان وإبادة أهلها المطمئنين فقد احتاروا كيف يوفقون بين ذلك وبين الأفكار السائدة عن الإنسانية والعدالة. ولكنهم إذ تذكروا قائمة الاغتيالات الدامية والإعدامات والمذابح التي تلطخ كل صفحة تقريباً من صفحات التواريخ اليهودية آمنوا أن البرابرة من أهل فلسطين قد أظهروا من الرحمة تجاه أعدائهم الوثنيين قدر ما أظهروا تجاه أصدقائهم أو أبناء وطنهم.
>
> (انهيار الإمبراطورية الرومانية الفصل ١٥)

والمفارقة عند <صاموئيل بتلر> في كتاب المرفأ الجميل (١٨٧٣) تزيد على ذلك خفاء. فقد نشر الكتاب تحت اسم مستعار، وإذا لم يكن قد قصد فعلاً أن يكون أسلوبه من الرهافة بحيث يستعصي على المسيحي الورع من أوساط الناس في أيامه، فقد سرّه أن يجد عدداً من المعلقين على الكتاب يحسبون دفاعه الموارب عن السنة المسيحية دفاعاً فيه من القيمة ما يبدو على ظاهره. يقتطف <بتلر> مثالين من هذا التعليق في مقدمة الطبعة الثانية:

> [مكتوب] برمّته بجدية صارمة تكاد تثير الاشفاق. إن تفسير <مستر أوين>... يدعو إلى الإعجاب، ويجب أن يقرأه جميع الذين يريدون أن يعرفوا ما يخلقه المرء من أعذار لعدم إيمانهم.

ويضم الكتاب كذلك عدداً من المقاطع الجميلة حـول المضايقـات التي يعانيهـا من لا يؤمنـون، وحـول المسرة المقـدسة التي تصـاحب الإيمـان الراسخ، وهو ما لا غنى للقاريء عنه.

ويذهب <كيركيگارد> إلى القول ان المفارقة الحقة (التي تختلف عن المفارقة البـلاغية) «لا تـريد في العـادة أن تكون مفهومة» (**مفهوم المفارقة** ص ٢٦٦).

وهذا بالطبع يثير السؤال: كيف نميّز المفارقة. ولن يكون بمقدورنا تمييزها (آ) إذا كان الموضـوع مثار خـلاف ـ فكتاب عنوانه **في مدح الحماقة** قد يقع في باب المفـارقة لكن كتـاباً عنوانه **في مدح العجائز** ليس من الضروري أن يكون في هذا الباب، و (ب) إذا لم يكن لدينا سابق معرفة بالكاتب وآرائـه و (ج) إذا لم تكن ثمة مفاتيح دلالة في النص نفسه. ويغلب أن تكون الحال كذلك في الرسائل الموجهة إلى محرري الصحف وهي في الغالب ليست من صنع كتّاب متمرسين. فما يبدو دفاعاً عن طلاق أسهل بأسلوب متعقل، محايد، يناقض نفسه وينطوي على ضعف قد يكون في حقيقة الأمر كذلك، ولا ينطوي على مفارقة على الاطلاق. ومثل ذلك الروائي الذي يكتب بأسلوب المؤلف المتجرد عن صفته الشخصية، فيقدم بلا تعليق من عنده شخصية يفترض أن يجد القاريء في أفعالها وأفكارها ما يبعث على الهزء. ولكن القاريء لا يجدها كذلك أو أنه إذا فعل لا سبيل له أن يعرف أن المؤلف «الصامت» يتفق معه. ولم يتحقق الناس إلى يومنا هذا إن كان <جيمس جويس> قد قصد أن يسخر من البطل في رواية **صورة الفنان في شبابه** أم أنه قدمه لنعجب به، أم أنه كان يريد هذا حيناً وذلك حيناً آخر. ونجد

هذه المسألة موضع دراسة مستفيضة في آخر ثلاثة فصول من كتاب <وين بوث> بعنوان **بلاغة الرواية**.

إذا كان تضاد المظهر والمخبر صفة أساسية في المفارقة، فإن الوعي بالتضاد شرط أساس في إدراك المفارقة. ففي المفارقة اللفظية. قد يكون التضاد بين النص والسياق؛ والعبارة المكتوبة «أنا شديد الولع بفلان» لا تتصف المفارقة إلا عندما تكون في تضاد مع سياق الحقائق ولا يستطيع تمييزها في إطار المفارقة إلا الذين يعرفون الحقائق. وقد يكون التضاد في مجري السياق:

> من بين الپاپوات الثلاثة، كان يوحنا الثالث والعشرون أول ضحية: فقد هرب ثم جيء به أسيراً: وقد تستّروا على التهم الأشد فضيحة، ولم يتهم خليفة المسيح إلا بالقرصنة والقتل والاغتصاب واللواط والزنا.

(گبن انهيار الأمبراطورية الرومية الفصل ٧٠) وقد يكون النص في الغالب في تضاد مع السياق ويحمل في الوقت نفسه تناقضاً ذاتياً، أو قد ينطوي في الأقل على شيء من المبالغة أو التلميح أو الغموض أو غير ذلك من إشارات الإنذار الأسلوبية:

> كان النقيب الآن قد أودع الثرى، وربما كان بالإمكان أن يقطع شوطاً كبيراً نحو النسيان، لولا صداقة <مستر أولورذي> التي قصدت أن تحفظ ذكراه بما كتب على شاهدة القبر التي حبّرها امرؤ لا يقل عنه نبوغاً وعظمة، كان يعرف النقيب حق المعرفة (أن هذا القول، الذي يبدو للقاريء العابر إطراءاً من نوع ما يكتب على الشواهد، يدّعي أن

النقيب <بلايفل> قد غمر العالم بفضله إذا
وافق وتنازل إلى حيز الوجود].

(فيلدنگ قصة توم جونز الكتاب ٢، الفصل ٩)

أن من لم يقرأ توم جونز ولم يعرف هذا النقيب جيداً قد لا يرى هذا الكلام في إطار المفارقة. لكن التضاد بين النص والسياق يسنده تخفيف القول «وربما كان بالإمكان أن يقطع شوطاً كبيراً نحو النسيان» كما يسنده الغموض «لا يقل عنه نبوغاً وعظمة» وتسنده المبالغة كذلك في لغة شاهدة القبر نفسها.

وقد يكون التضاد عرضياً بالطبع. فنقرأ في مسرحية شكسبير رچارد الثاني في المشهد الأول من الفصل الخامس:

<نورثمبرلند> يا سلّماً بوساطته
يرتقي <بولنبروك> الصاعد عرشي...

وفي القسم الثاني من مسرحية «هنري الرابع» في المشهد الأول من الفصل الثالث، يقول <بولنبروك> وقد أصبح الآن <الملك هنري>:

ولكن من منكم كان حاضراً -

أنت، يا ابن عمي <نيڤل>، على ما أذكر -
إذ كان <رچارد> وعيناه مغرورقتان بالدموع،
حتى أسكته <نورثمبرلند> وهدّاً من روعه،
فنطق بهذه الكلمات...
<نورثمبرلند> يا سلّماً بوساطته
ابن عمي <بولنبروك> يرتقي عرشي
والله يعلم أنني وقتذاك ما كان لديّ كهذا المقصد...).

ثمة عدد من التعارضات هنا: فالمقتطف قد عدّل لمصلحة <بولنبروك>؛ فقد قيلت الكلمات في الأصل، كما يعلم الله دون شك، «بعد» ما عزل <رچارد> عن العرش على يد <بولنبروك>؛ كما لم يكن <بولنبروك>؛ ولا (ابن العم نيڤيل> حاضراً ليسمع كلمات <رچارد>. ولنا أن نضيف أن <هنري الرابع> كان لتوّه يشكو خيانة <نورثمبرلند> إلى <رچارد> أولاً، ثم إليه، ولكن من الطبيعي أنه لم يذكر خيانته هو بالذات. وعلى القارىء أن يوازن بين احتمالين: أن شكسبير كان يتقصد المفارقة أو أنه أخطأ في سرد سياق كلام <رچارد> (وكان يمكن أن يرد ذلك في المشهد الثالث من الفصل الثالث) ويبدو أن ليس من سبيل لبلوغ قرار في شأن هذا الأمر، وثمة مسألة تشبه ذلك في **الفردوس المفقود** إذ تدعي حواء أنها كانت تتسمع إلى كلام <الملاك رافائيل> وهو يحذّر آدم من الشيطان في وقت ما كان في مقدورها إلا أن تسمعه وهو يحذّر آدم منها. أكان <ملتن> في عوز للعناية أم كان يقصد المفارقة؟

مفارقة الاستخفاف بالذات

إن صاحب المفارقة «اللاشخصي» يخفي نفسه وراء قناع: فكلماته وحدها، أو تعارضها مع ما نعرف، تنتج المفارقة. وفي مفارقة الاستخفاف بالذات كذلك يلبس صاحب المفارقة قناعاً، لكنه قناع ذو أثر إيجابي في هيئة خفاء أو تقمص شخصية)، فصاحب المفارقة يحمل نفسه إلى المسرح، كما نقول، في شخص امرىء جاهل، سريع التصديق، جاد، مفرط الحماس. وإذ يستخدم صاحب المفارقة تخفيف القول لفظاً نجد صاحب مفارقة الاستخفاف بالذات ينزل من قدر نفسه، ويكون ما يعطيه

من انطباع عن نفسه جزءاً من وسيلة المفارقة لديه. ذلك هو الأسلوب الرئيس في المفارقة عند سقراط الذي يقدمه أفلاطون في صورة امرىء يجلس مأخوذاً عند قدمي حكيم يتلهف أن يتعلم منه في آخر المطاف طبيعة الفضيلة والعدل والقداسة، امرىء لا يستطيع فهم الأمور إلاّ على مستواه البسيط بعملية مؤلمة من أسئلة بسيطة واضحة جوابها نعم أو لا. وهي نوع المفارقة التي نجدها عند <چوسر> الذي يعرض نفسه بطيء الفهم، مضطرباً في حضور الآخرين، دودة كتب لا يعرف شيئاً عن الحب أو الحياة، محض نظّام لا يحسن فهم القصص التي ينقلها إلى لغته الإنكليزية. وهي نوع المفارقة التي نجدها عند <پاسكال> في **رسائل الأقاليم** إذ يعرض نفسه باحثاً دؤوباً عن الحقيقة، يعمل جهده ليفهم ما يقصّر عنه فهمه المحدود فلا يجد (في الجدل اللاهوتي[1] ضد الجانسنية) غير كلمات لا معنى لها، ومجادلات وتفريقات لا يجد بينها فرقاً:

> كانت هذه الكلمة جديدة عليّ ومجهولة لديّ. فقد كنت حتى ذلك الوقت أفهم الأشياء، لكن ذلك المصطلح ألقاني في الظلمات، وأحسب أنه لم يوجد إلا لنشر الاضطراب. وقد طلبت إليه أن يفسّر لي ذلك المصطلح لكنه أحاله إلى سرّ وأطلقني عنه. فحمّلت تلك الكلمة ذاكرتي لأن فهمي لم يكن له في ذلك نصيب. ثم انطلقت أبحث عن صاحب الجانسنية هذا خشية أن أنسى تلك الكلمة.
>
> (رسائل **الأقاليم** الرسالة الأولى)

مفارقة الفجَاجة

تتضاءل مفارقة الاستخفاف بالذات إلى نمط آخر لا نجد صاحب المفارقة فيه يقدم «نفسه» على أنه غـرير بل يتخلى عن مكانه لغـرير أو فج يـراد أن ينظر إليـه على أنه غيـر صاحب المفارقة.

وهكذا يكون حصان الدريئة قد حل محله طائر الطعم[٢] وهو يجعل الضحايا في متناول صاحب المفارقة، لكن البديل لا يعي حقيقـة ما يحـدث. فيسأل هـذا «الفـج» أسئلة أو يـدلي بتعليقات لا يدرك مغزاها الكامل. وتأتي أهمية هذا النمط من المفارقة من الاقتصاد في الوسيلة؛ إذ تكفي السليقة المحض أو البراءة أو الجهل. هذا مثال من صورة من الدرجة الثالثة رسمها <مـارك توين> في قصـة بعنوان «تـرغب بسي الصغيـرة في مساعدة العناية السامية».

«ماما، لماذا يوجـد كل هـذا الألم والحزن والعنـاء؟ لأي شيء هذا كله؟...».

«إنـه لمصلحتنا يـا صغيـرتي. فـالـرب بحكمتـه ورحمته يرسل إلينا هذه المحن ليقوّمنا ويصلح من أمـرنـا... لـيس بيـنهـا مـا يـأتـي بمـحض الصدفة...».

يـا للغرابة؟... أهو الـذي أرسل التيفـوس إلى <بلي نوريس>؟

«أجل.»

«لماذا؟»

«ليقوّمه ويجعله صالحاً».

«لكنـه مات يـا مامـا، وهكذا لم تجعله الحمى بخير».

«إذن ربما كان لسبب آخـر. . أعتقد من أجـل إصلاح والديه».

«إذن ما كان هذا عدلاً يا ماما. . لأن <بيلي> هو الذي نال العقاب. . . أكان سبحانه هو الذي جعل السقف يهبط على ذلك الغريبِ الذي حاول إنقاذ العجوز المقعدة من الحريق يا ماما؟».

(نقله <نورمن فويستر> محرر كتاب شعر ونثر من الأدب الأميركي الـطبعة الـرابعة بوسطن ١٩٥٧ ص ١٠٨ - ٩)

مفَارقة الكشف عن الذات

يقول صاحب المفارقة اللاشخصي قولاً بطريقة بعينها في سياق بعينه بحيث يفهم المتلقي معنى الكلمات الحقيقي. أما صاحب المفارقة المستخف بالذات فيعرض نفسه أقل ذكاءً من محدّثه ويفعل ذلك بطريقة تكشف إدعاءات الأخير. وفي مفارقة الفجاجة تُدفع عملية «الإيهام» خطوة أخرى، فيُخلق غرير هو غير صاحب المفارقة، رغم أنه يتصرف نيابة عنه، من دون علم بالأمر. وتكون الخطوة الـلاحقة في تـطور طرائق المفـارقة أن ينسحب صاحب المفارقة تماماً ويخلق شخصيات تجلب على نفسها مفارقات دون وعي منها. ومن الغريب أن هذا النوع من المفارقة لم يجر تبيّنه في وضوح حتى عهد متأخر. وقـد كان <ج. ج. سجك> أول كاتب ذكر هذا النوع في وضوح على ما أعلم:

> ليس ثمة من وقت لعرض المفارقة كوسيلة لكشف الشخصية؛ لكن لنتأمل شخصية <مالفوليو> والسلسلة الطويلة من خادعي النفس الأكثر جدية في مسرحيات شكسبير، مثل <بروتس> و <أنطوني>.
>
> (عن المفارقة ص ٣٠ طبعة ١٩٣٥)

ونجد <ألينور هچنز في كتابها عن المفارقة في رواية توم جونز تستعمل عبارة «كشف النوع اللاواعي» [ص ٥٤].

إن الهجّاء الذي يريد إدانة رذيلة بعينها أو حماقة يستطيع أن يبلغ الأثر بوضع عبارة تحمل تناقضاً على لسان شخصية قد تغدو حكيمة أو فاضلة. وهذا <صاموئيل بتلر> الذي أراد أن يسخر من مبدأ العناية الإلهية الخاصة، يجعل البطل[٣] في كتابة <ايريهون> يقول بعد ما كاد أن يغرق «وشاء الحظ أن تكون العناية الإلهية إلى جانبي». ونجد مثالاً نفيساً لذلك في كتاب <گوتفريد كيلر> بعنوان هاينريخ الأخضر> (١٨٧٩) إذ يروي المؤلف قصة تعذيب طفلة على يدي كاهن منافق مؤذٍ أناني، يكشف عن غير قصد منه هذه الصفات في مذكرات يكتبها. ولا يسمح المجال هنا بأكثر من مقتطف قصير، لكني أحسبه يفي بالغرض في الكشف عن طبيعة الأسلوب:

> وبعد ذلك، أنزلت بالطفلة <ميريت> (ايميرنيتيا) نصيبها الأسبوعي من الإصلاح رغم أنه كان أشد من ذي قبل، إذ مددتها على المقعد الخشبي، مستعملاً عصا جديدة، غير ناسٍ شكواي وتضرعاتي للرب الإله أن يجعل سبحانه لهذا الواجب المحزن نهاية حميدة.

●●●

غيّرتُ «طريقتي» مع الطفلة وسأجرب الآن «علاج الجوع». وقد طلبت كذلك إلى زوجتي بالذات أن تصنع قميصاً من كيس قنّب خشن، ومنعت <ميريت> أن ترتدي غيره لأن قميص الندم هذا أكثر شيء يناسبها. العناد عند نفس النقطة.

اضطررت اليوم إلى منع الآنسة الصغيرة من أي اختلاط ولعب مع أطفال القرية، بعد أن هربت معهم إلى الغابة وسبحت في البركة بعد أن علقت القميص الذي أمرت بصنعه لها على غصن شجرة ورقصت أمامه عارية، فأثارت حتى أترابها نحو القحّة والمعابثة. «إصلاح» جسيم.

(الوالدان يكلفان رساماً بعمل صورة للفتاة).

عندما أخرجنا من الصندوق ثوب الطفلة وزينة يوم الأحد وألبسناها مع الحزام والإكليل، أظهرت سروراً كبيراً وبدأت ترقص. لكن ذلك الفرح منها انقلب إلى مرارة عندما نفذت أمر السيدة والدتها فأرسلت في طلب جمجمة ووضعتها في يدها وهي تقاوم بكل قواها حتى أمسكتها بيدها وهي تبكي وترتعش كأنها تمسك حديدة ملتهبة. فقال الرسام أن بوسعه رسم الجمجمة من الذاكرة لأن ذلك أحد مطاليب فنّه، لكنني لم أسمح بذلك، إذ كانت السيدة قد كتبت: «ما تقاسيه الطفلة نقاسيه نحن كذلك»، ففي مقاساتها فرصتنا أن نظهر التوبة، شريطة أن نفعل ذلك من أجلها؛ لذلك لا نريد من سماحتكم أن تبدلوا شيئاً في منهج عنايتكم وتربيتكم. وإذا قدّر لهذه الطفلة، كما

أتمنى من الله القدير الـرحيم، أن تبلغ الاستنارة
يوماً في مرحلة أو أخرى وتنال الخلاص، فإنها لا
شك ستفرح كثيراً أنها قد كفّرت كثيراً عن عادة
العناد لديها، وذلك ما ابتلتها بها عين لا تنام.

تتصل مفارقة الكشف عن الذات بالمفارقة الدرامية، حيث يكون الضحيـة غير واعٍ أبـداً أن حقيقة الأمـور تختلف تماماً عما يحسبها عليه، كما تتصل بمفارقة الأحـداث، حيث يكون ما يجري على النقيض مما هو منتظر باطمئنان. ويكثر انتشار هذين النوعين من المفارقة وبخاصة في الدرامه، لكنهما لا يفسحان من المجال للمفارقة الهجائية قدر ما تفسح الأنواع التي تحدثنا عنها. فالنقطة الهجائية الوحيدة الممكنة في هذا النوع هي أن الضحية يغلب أن يكون أعمى في كبرياء وواثقاً في حمق، ولا نذهب أبعد من هذا بكثير. وسوف نعود إلى هذين النوعين من المفارقة في الفصل القادم.

مفارقة التنافر البسيط

نقول إن ثمة مفارقة عندما نجد تجاوراً شديداً بين ظاهرتين على تنافر شديد أو عدم توافق، كما في اسم الشارع «مأزق يسوع الطفل». وهو أسلوب مفارقة أن تجاور من دون تعليق بين قولين متناقضين أو صورتين متنافرتين. لقد رأينا <ماثيو آرنولد> يجاور بين تفاخر وطني رضيّ وبين مأساة عاملة مصنع مؤلمة. ونجد <پوپ> أكثر اقتصاداً بكلماته إذ يصف الفـوضى على منضدة الزينة في غرفة <بلندا>.

«نفّاثات ومساحيق وأقراص ألوان وأناجيل ورسائل غرام».

يقدم <فلوبير> في مدام بوڤاري المعرض الزراعي في

<يونفيل> إلى جانب الخطب والجوائز وعبارة الغرام المستهلكة عند <رودولف>، وكل واحدة تضارع الأخرى تفاهة:

انتقل <رودولف> بالتدريج من المغناطيسية إلى العلاقات، وعندما كان الرئيس يتحدث عن <ستسناتس> ومحراثه، وعن <ديوكليتيان> وهو يزرع الملفوف، وعن أباطرة الصين وهم يبدأون العام بزراعة البذور، كان الفتى يشرح لفتاته أن هذه الجاذبيات التي لا تقاوم ترجع في أصولها إلى حالة من الوجود سابقة.

«فنحن مثلاً» قال الفتى «كيف اتفق أن عرفنا بعضنا؟ أية صدفة أرادت ذلك؟ السبب أن في الأزل، مثل جدولين يجريان ليتحدا، كان ميل الفكر لدينا يدفع بالواحد منا نحو الآخر».

ثم أمسك بيدها؛ فلم تسحبها منه.

وصاح الرئيس «لأن الفلاحة الجيدة عموماً»!

«الآن مثلاً، عندما ذهبت إلى دارك»!

<لمسيو بيزا> من أهالي <كوانكامبوا>

«أكنت أعلم أنني سوف أرافقكِ؟»

«سبعون فرنكاً».

«مئة مرة أردت الانصراف؛ وتبعتك - وبقيت».

«الأسمدة»!

«وسوف أبقى هذه الليلة، وغداً، والأيام الأخرى، وطوال حياتي».

<للمسيو كارون> من أهالي <آركوي> وسام ذهبي!)

لأنني لم أجد مثل هذه الفتنة الكاملة في صحبة
أي شخص آخر.)
<للمسيو - بان> من أهالي
<جفري - سان - مارتان>
«ولسوف أحمل ذكراكِ معي».
(جائزة كبش <ميرينو> نفيس!).

(القسم الثاني - الفصل الثامن)

٤ ـ رؤية الأشياء بعين المفارقة

تستخدم المفارقة اللفظية أساساً بصفة (١) وسيلة بلاغية ـ إذ يؤكد صاحب المفارقة «زيفاً» يعلم أنه يستطيع الاعتماد على السامع أن يناقض ذلك ذهنياً بقول معاكس صفته الغضب أو التسلية، ويكون هذا القول المعاكس بما يحمله من تشديد هو المعنى الحقيقي الذي يريده صاحب المفارقة. (٢) دعابة متجهمة ـ كتبت <جين أوستن> في شبابها رسالة إلى أختها تقول فيها «راق لي كثيراً إطراؤك رسالتي الأخيرة، لأنني أكتب للشهرة وحدها، دون انتظار تعويض مالي». (٣) سلاح هجاء، أو بشكل أعم، لمصلحة الأخلاق. ويقدر صاحب المفارقة، بوصفه هجّاءً أو أخلاقياً، كما رأينا، أن يعرض مفارقات موقف، وبخاصة مفارقات كشف عن الذات أو مفارقات تنافر.

ويمكن القول أن ليس من أحد يعرض موقف مفارقة من دون غاية أخلاقية؛ كما يمكن القول إن الأدب جميعاً يحمل صفة أخلاقية، وكلما زادت حقيقة هذا القول قلّ ما تحمله تلك الحقيقة من إمتاع. لكن ما يبدو أكثر إمتاعاً كون المفارقة لدى المراقب المتصف بذلك، سواء كان مشهداً كوميدياً بالدرجة الأولى أو مشهدا بيّن العطف أو كوميدياً مأساوياً، هو مشهد يستحق الاهتمام. فمثلما توجد لذة خاصة في «تفسير» المفارقة اللفظية، وفي رؤية معنى في مجموعة كلمات لا وجود له «حرفياً» فيها على الاطلاق، ورؤية معنى يتعارض مع ما يوجد «فعلاً»، ثمة كذلك لذة خاصة في رؤية امريء لا يعي إطلاقاً

أنه في ورطة، وبخاصة عندما تكون تلك الورطة على النقيض من الحالة التي يحسب نفسه فيها. ويصعب تفسير هذه اللذة في إطار إنساني صرف. ولكن المراقب المتصف، كما رأينا، يكون على علاقة خاصة بما يراقب؛ فهو منفصل عما يراقب ويكون مشهد المفارقة، كما رأينا ذا صفة جمالية تضفي عليه موضوعية. فمهما يشعر المرء من حدّة في موقف <عطيل> أو <ايفيجينايا> يشعر كذلك أنهما موجودان في عالم آخر، ثابتان منشغلان بفعل ينكر عليهما أية حرية، بينما يظنان أنهما يمارسان تلك الحرية طوال الوقت. وهنا يتذكر المرء قول <هوراس ولپول>[1]: «العالم كوميديا لمن يفكرون، ومأساة لمن يشعرون».

المفارقة الدرامية ومفارقة الأحداث

تشكل المفارقة الدرامية، كما رأينا، قوام المفارقة في المسرح. وهي لا تقتصر بالطبع على الدرامه، وقد رأينا مثالاً لذلك عند <هوميروس> إذ نجد الخاطبين في الأوديسة يعبّرون عن ثقتهم أن <أديسيوس> لن يعود أبداً، بينما هو قد عاد فعلاً ودخل القاعة متخفياً بزي شحاذ. وثمة أمثلة من المفارقة الدرامية في الكتاب المقدس. فهذا أيوب يجهل أنه موضوع رهان بين الله والشيطان وأن مصائبه تشكل خطوات في تجربة علمية لا تختلف كثيراً عن التجارب الحديثة التي تريد تحديد النقطة التي تحدث فيها سلسلة من الرجّات الكهربية آثار العصاب في جرذان التجربة، وهذا يوسف يحتفي بأخوته احتفاء الملوك وقد هبطوا مصر وهم لا يعلمون أن ذلك الرجل العظيم هو الأخ الذي باعوه رقيقاً. وثمة أمثلة أخرى في الشعر القصصي الأنكلو ساكسوني: فهذه <يهوديت> وقد قتلت

<هولوفيرنس> في خيمته تعود برأسه إلى العبرانيين الّذين يشنون هجومهم على العدو. وعندما دارت الدائرة على قادة الآشوريين وجدوا أن عليهم مراجعة <هولوفيرنيس> ولكنهم خافوا أن يفسدوا عليه لذته، فاكتفوا بالوقوف خارج خيمته وإصدار أصوات من السعال.

وثمة مثال ممتاز من <يوربيديس> في مسرحية ايفيجينايا في آوليس هو من القوة بحيث يمكن أن يترجم نثراً بسيطاً رغم صعوبة النص. تظن <ايفيجينايا> أنها قد حُملت إلى <آوليس> لكي تتزوج من <أخيليس>؛ لكن أباها <آگامنون> لا يقوى على أن يخبرها أنه قد أمر بجلبها إلى ذلك المكان لتقدَّم ضحية:

ايفيجينايا : أبتاه، ما أسعدني إذ أراك بعد هذا الغياب الطويل.

آگاممنون : أجل، ووالدك إذ يراك. ما تقولين يصح علينا معاً.

ايفيجينايا : أحسنت صنعاً إذا أمرتَ أن أُحمل إليك يا أبي.

آگاممنون : ذلك أمر يا صغيرتي لا أستطيع إثباته أو إنكاره.

ايفيجينايا : ماذا بك؟ تبدو مضطرباً، رغم كل فرحك برؤيتي.

آگاممنون : لدى المرء كثير من المتاعب عندما يكون ملكاً وقائداً.

●●●

ايفيجينايا : أنت مزمع على رحلة طويلة يا أبي، لتخلفني وراءك.

آگاممنون : الأمر سيّان لكلينا يا صغيرتي.

ايفيجينايا : أواه، ليته كان ممكناً أن أقلع معك.

آگاممنون : أمامك رحلة أنت كذلك ويجب ألا تنسي والدكِ هناك.

ايفيجينايا : مع والدتي أسافر أم وحدي؟

آگاممنون : وحيدة، منفصلة عن الأب والأم.

ايفيجينايا : أنك ترسلني بعيداً إلى موطن جديد، أليس كذلك يا أبي؟.

آگاممنون : كفى. يجب ألا تعلم البنات هذه الأمور.

ايفيجينايا : رجوتك يا أبي أن تعود سريعاً من <فريجيا> بعد النصر هناك.

آگاممنون : قبل ذلك يجب تقديم أضحية هنا.

ايفيجيناها : أجل، يجب أن نحسن القيام بواجبنا تجاه الآلهة بأي ثمن.

آگاممنون : سوف ترين ، لأنك ستقفين إزاء الجفنة الوهاجة.

ايفيجينايا : إذن سوف أقود الرقص حول المذبح يا أبي.

تبدو المفارقة الدرامية أبلغ أثراً عندما لا يكون الجمهور أو القارىء حسب، بل شخص آخر في التمثيلية أو القصة، على وعي بجهل الضحية، كما في الحوار بين <آگاممنون>

و<ايفيجينايا> ويمكن تعقيد ذلك بدرجة أكبر عندما يتحدث (أ) و(ب) عن (ج) المختفي عن (ب) وحده. هنا يكـون (أ) و(ج) والجمهور على وعي بجهل (ب) بدرجات تختلف علاقتها عما إذا كان (أ) و(ب) مختفيان بشكل منفصـل. ويكون أثـر المفارقة الدرامية أبلغ عندما تكون كلمات الضحية، على غير علم منه، مناسبة للموقف الحقيقي الذي لا يعين. وأشهر مثال في هذا المجال دون شك اللعنة التي يستنزلها <أويـديپوس) على نفسه:

وأنني لأدعو مخلصاً

أن يبقى القاتل المجهول، وشركاؤه،

إن كان ثمة شركاء، تحت وصمة العار.

بسبب فعلتهم الشنيعة، لا صديق لهم، حتى آخر حياتهم.

إن مفارقة الكشف عن الذات، التي سبق الحديث عنها، لا تختلف عن المفارقة الدرامية، إذ يكشف الضحيـة عن الجهل بالذات وليس عن الجهل بالموقف الذي هو فيه. ويقترب من المفارقة الدرامية في هـذا المجال مفـارقة الأحـداث؛ إذ يعبّر الضحية صراحـة عن اعتماده على المستقبـل بدرجـة تزيـد أو تنقص، لكن تطوراً غير منتظر في الأحداث يقلّب ويربك خططه وتوقعاته وآماله ومخاوفه أو رغباته. ثم يحصل على ما كان قد تمناه مرة ولكن في آخر المطاف وبعد فوات الأوان؛ وهو يتخلى عما يجد بعدئذ لا يمكن الاستغناء عنه؛ ولكي يصل هدفاً بعينه يتبـع دون علم منه تلك الخـطوات التي تؤدي بـه بعيـداً عن الهدف؛ وتكون الوسيلة التي يتجنب بها شيئاً هي الوسيلة التي تـوصله إلى ذلك الشيء. نجـد الناسـك في رواية <انـاتـول فرانس> بعنوان <تائيس> مطمئناً للإستقامة في روحه فيتجرد

لإعادة بغي إلى طريق الصواب. وبعد أن ينجح في ذلك يكتشف أنه لم يعد يعبأ بروح <تاثيس> لأنه هو أيضاً قد انقلب في آناء ذلك إلى - مصاص دماء.

المفارقة العامة

لقد رأينا أن مواقف المفارقة يمكن أن يخترعها أن يقدمها هجّاءون غرضهم كشف الرياء أو الجهل العنيد أو الكبرياء أو الحماقة المطمئنة أو التماس الأعذار أو الخيلاء. وعند استخدام المفارقة لغرض إصلاحي أو قياسي يجري إبراز الضحية الذي سوف يجري الكشف عن أمره والنيل منه؛ فهو «على خطأ» ويكون الذين سيكشف أمره أمامهم «على صواب»، أو في الأقل يكونون في مأمن من هذا الهجوم بعينه. وهذا لا يتعارض مع النظرة القائلة إن ضحية الهجاء نوع من كبش الفداء يقدمه المجتمع مثقلاً بذنوب جميع أفراده، شريطة ألا يكون جمهور الهجّاء ممن يساهم في هذه النظرة. ويكون الهجاء ممكناً بالطبع عندما تكون في المجتمع قيم راسخة مقبولة بوجه عام.

ولكن ليس من الضروري أن تنطوي المفارقة على هجاء أو أن تكون مخصصة، تختار ضحية تجاوز على «أعراف» المجتمع. فقد تكون المفارقة «ماوراطبيعية» وعامة، حيث يرى صاحب المفارقة الجنس البشري بأجمعه ضحية مفارقة ينطوي عليها الوضع البشري. ثمة ناقد فرنسي اسمه <جورج بالانت> يضع المسألة بهذا الشكل.

> إن المبدأ الماوراطبيعي في المفارقة... يوجد في التناقضات التي تنطوي عليها طبيعتنا أو الكون أو الذات الإلهية. وينطوي موقف المفارقة على

القول إن ثمة تناقضاً أساساً في الأشياء، أي أنها
من وجهة نظر العقل لدينا، تنطوي على سخف
أساس لا براء منه.

(«المفارقة: دراسة نفسية» في المجلة الفلسفية
لفرنسا والخارج شباط ١٩٠٦ ص ٢٥٣)

ويقول <كيركيگارد>:

إن المفارقة بمعناها البارز لا تتوجه ضد هذا
الوجود المحدد أو ذاك بل ضد عموم الواقع من
زمان وموقف بعينه... وهي لا تعني بهذه الظاهرة أو
تلك بل تحسب الوجود بأجمعه «يقع في باب المفارقة».

(«مفهوم المفارقة» ص ٣٢١)

وثمة كتاب حديث بقلم <گليكسبرگ> بعنوان رؤيا المفارقة في الأدب الحديث «لاهاي، ١٩٦٩» يعنى بمجموعه بهذا النوع من المفارقة في مجتمع فيه قليل من القيم الراسخة المقبولة بوجه عام.

ويقع أساس المفارقة العامة في تلك التناقضات، التي تبدو جوهرية لا يمكن حلها، مما يواجه الناس عندما يتأملون في مسائل مثل أصل الكون وغايته، حتمية الموت، الانقراض الأخير لجميع أنواع الحياة، استحالة الكشف عن المستقبل، التضارب بين العقل والعاطفة والغريزة، الإرادة الحرة والحتمية، الموضوعي والذاتي، المجتمع والفرد، المطلق والنسبي الإنساني والعلمي. ويمكن القول إن أغلب هذه المسائل يمكن تقليصها إلى تنافر كبير واحد هو ظهور صور متعددةٍ للنفس، ذاتية التقويم، حرة في حد ذاتها، لكنها مقيدة زمنياً، وذلك في عالم يبدو غريباً تماماً، عديم الهدف تماماً، حتمياً تماماً، وشاسعاً بشكل لا يدرك. ويبدو أن هذا العالم يتكون من نظامين

لا يمكن أن يتآلفا. ينشط الأول، ولا يمكن أن ينشط إلا في إطار المعاني والقيم والاختيارات العقلانية والغايات؛ ويبدو أن النظام الثاني لا يمكن فهمه في هذه الحدود. ولكن، بالرغم من أن هذين النظامين غير متآلفين إلا أنهما متداخلان في بعضهما كذلك؛ فالنظام الغريب يمد سلطانه إلى مركز النظام «الإنساني» ذاته، كما يشعر النظام «الإنساني» أنه مضطر ليوجد معاني وقيماً وغايات في اللا إنساني، وباختصار: لتقليص الثنائية إلى وحدة.

على المرء أن يقول هنا إن هذه الصورة عن العالم قد تكون مغلوطة تماماً. لكن عدداً كبيراً من الكتّاب المحدثين يقبلون هذه الصورة على أنها حقيقة، وفي ذلك ما يكفي من أساس للمفارقة: وما على صاحب المفارقة إلا أن يقتنع أن نظرية عن الواقع صحيحة وأن نظرة أخرى مخالفة غير صحيحة. وفي هذه الحالة تكون المعاكسة قائمة على القول ان «الله في عليائه ـ والعالم[٢] بخير» أو على شعور راسخ بأن العالم يجب أن ينطوي فعلاً، على معنى، وأنه يجب أن يكون منظماً حسب مبادىء العقل والعدالة، وأن الموت ليس النهاية فعلاً، وإننا نملك الإرادة الحرة حقاً، وأن بالإمكان المواءمة بين حقوق المجتمع وحقوق الفرد، وأن الإنسان ليس طريق حياة مسدود، وأن الحياة ليست مصادفة كيميائية.

ويجب أن نضيف كذلك أن المفارقة العامة مفارقة من نوع خاص، من حيث أن المراقب المتّصف بالمفارقة يكون كذلك بين ضحايا المفارقة مع بقية الجنس البشري. وينتج عن ذلك اتجاه في المفارقة العامة أن تعرض من وجهة نظر الضحية (الذي لا بد له من الشعور أن الكون يجب ألا يكون على هذه الدرجة من مجافاة العدل في تعامله مع الناس) قدر ما تعرض

من وجهة نظر المراقب المتجرد. لذا يكون ما يدعى بالمفارقة العالمية أو المفارقة الفلسفية أو المفارقة الكونية لا يزيد أحياناً على عرض أناس لا حول لهم في وجه كون غير مبالٍ، عرضاً يتلون بمشاعر الاستسلام والكآبة، أو حتى باليأس والمرارة والحنق. إن «وجع البطن الكوني» عند أمثال <توماس هاردي> في أسوأ ما كتب يشكل السمة الأكثر شيوعاً من السيطرة الذهنية القوية والأسلوب المتجرد عند أمثال <روبرت موزيل>.

ويحتمل أن يكون إدراك مواقف «المفارقة العامة» قديماً قِدَم الفكر الفلسفي، وقِدَم الاكتشاف أن قوى الطبيعة لا يمكن السيطرة عليها بالسحر أو استرضاؤها بالأضاحي. من الناحية التاريخية، تظهر المفارقة العامة في الآداب القديمة؛ وقد تكون متضمنة في ملاحظة <كسينوفانيس> (من القرن الخامس أو السادس ق.م.) أن البشر يصنعون آلهتهم على صورهم وأن الخيول لو كانت تملك الأيدي التي تصنع الأعمال الفنية لكانت آلهتها شبيهة بالخيول. إن غير العارف بالذهن الإغريقي قد يسارع في القول إن المفارقة العامة توجد في تلك المسرحيات الأغريقيةُ التي تصور الإنسان لا حول له في وجه قدر أعمى أو آلهة قساة. وقد تعرض هذه المقاطع ما يقترب من المفارقة العامة قدر ما تعرضه أية أمثلة أخرى من الدرامه الأغريقية:

فليغفر لي جميع الناس هنا،
وليلاحظوا هذا الحقد
من الآلهة التي لا تغفر
في هذا الحدث. نحن ندعوهم
آباء الأبناء، وهم
ينظرون من علٍ غير مبالين
نحو مآسينا.

المستقبل محجوب عنا.
وها هو الحاضر -
حزننا، ونحن نراه؛
ألمه [ألم هركيوليس] الذي لا يوصف،
يجب أن يحتمله؛
ولو فهم
نتركه وشأنه.
يا نساء <تراخيس> بوسعكن الانصراف.
لقد رأيتن أشياء غريبة،
يد الموت المريعة، أشكالاً من الويل جديدة،
ضروباً من المقاساة لا تحصى؛
وكل الذين رأيتن
هو الإله

(آخر مسرحية <سوفوكليس> بعنوان نساء تراخيس الترجمة الإنكليزية بقلم ي.ف. والتنگ، طبعة پنكوين ١٩٥٣).

ليس ثمة من يمكن أن يوصف بالسعادة حتى ذلك
اليوم الذي يحمل فيه
سعادته فينزل إلى القبر بسلام.

(آخر كلمات <سوفوكليس> في مسرحية اويديپوس ملكاً الترجمة الانكليزية بقلم ي.ف. والتنگ، طبعة پنكوين، ١٩٤٧).

إزاء إنكار اللاهوت المسيحي وجود أي تناقض جذري بين الإنسان والطبيعة - الإنسان سيد الخليقة - أو بين الإنسان والله - الإنسان ابن أب محب - لا يكون من المستغرب ألا

تظهر المفارقة العامة في أوروبا الحديثة حتى بدأ عالم الفكر المسيحي المغلق يفقد قوته في الإقناع. فمنذ القرن السادس عشر، وبخطوات بطيئة ما لبثت أن تسارعت، بدأ الناس يعون بالتدريج التناقضات الأساسية في الحياة. وكان ذلك نتيجة حتمية لتنامي دراسة الإنسان وعالمه بشكل موضوعي من جهة، ومن جهة أخرى، نتيجة تنامي الإعراض عن إطاعة أوامر من نوع «لا تجادل في الله»، أو عن القناعة بانتظار أفراح السماء لتعوض عن شرور الوجود الأرضي.

لم يتردد <باسكال> في الإشارة إلى وجود تناقضات في العالم الطبيعي لكن كان يهدف إلى القول إن تلك التناقضات تحتم وجود حل يفوق الطبيعة. إن عدم إمكان قياس الإنسان إلى الطبيعة، وهي واسعة بشكل غير محدود لا يمكن فهمه، وصغيرة «أو قابلة للإنقسام» بشكل غير محدود لا يمكن فهمه، يقدم درساً ضرورياً في التواضع إضافة إلى انطوائه على القول بوجود إله غير محدود، وحده يدرك اللا محدودية. لكن ذلك يفترض صحة المسألة سلفاً، وهذا <موزيل> يتحدث عن نفس الموضوع ويعزو قدرة الإنسان لبلوغ موقف ثابت لا إلى الله أو إيمان به بل إلى لعبة الاطمئنان التي يلعبها المرء على نفسه:

> وإذ نمارس قدرة كبيرة منوعة، نستطيع بلوغ خداع باهر، نقدر بوساطته أن نعيش إلى جانب أكبر الأشياء غرابة، ونلتزم الصمت إزاءها، لأننا نرى في هذه الملامح المتجمدة من الكون ما نرى في منضدة أو كرسي أو صرخة أو ذراع ممدودة، أو سرعة أو دجاجة مسلوقة. ونحن نستطيع العيش

بين هوّة السماء المفتوحة فوق رؤوسنا وبين هوّة السماء المموّهة قليلاً تحت أقدامنا، ونحسّ أن ليس ما يقلقنا على الأرض كأننا في غرفة مقفل بابها. ونحن نعلم أن الحياة تتدفق صعداً إلى آماد غير بشرية من الفراغ بين النجوم ونزولاً إلى بناء غير بشري من عالم الذرة؛ ولكن ثمة بين الاثنين امتداداً من الأشكال ننظر إليها كأنها الأشكال التي تكوّن العالم، من دون أن نفكر لحظة أن ذلك لا يمثل سوى تفضيل وصف إلى الحس عن طريق بُعد وسط بين الاثنين. إن هذا الموقف يقع بعيداً تحت إمكان إدراكنا العقلي، لكن ذلك بالضبط ما يثبت أن مشاعرنا تلعب دوراً كبيراً في المسألة جميعاً. والواقع أن أهم الوسائل العقلية التي أنتجها الجنس البشري تعين في الحفاظ على حالة ذهنية دائمة، وأن جميع العواطف وجميع المشاعر في العالم لا تعد شيئاً بالقياس إلى الجهد الكبير غير الواعي مطلقاً مما يبذله الجنس البشري لكي يحافظ على هدوئه الذهني. ويبدو أن ليس ثمة ما يدعو للحديث عن ذلك، لأن الأمر يجري بشكل كامل، ولكن المرء إذ ينظر في المسألة مليّاً يجد أنها برغم ذلك حالة ذهنية مصطنعة جداً تلك التي تعين المرء أن يسير معتدلاً بين الأفلاك الدائرة، وتسمح له، وسط هذه «الأرض المجهولة» التي تكاد لا تحد في هذا العالم حوله، أن يضع يده في وقار بين الزر الثاني والثالث من معطفه.

(الإنسان عديم الخصائص الترجمة الإنكليزية بقلم آيثنه ولكنز وأرنست كايزر، لندن ١٩٦١ الجزء الثاني، ص ٢٧٥ - ٦)

قد تكون أسهل طريقة لتناول المفارقة العامة تقديم عدد من تلك المظاهر في الحياة مما يبدو أنها غالباً ما تكشف «التناقضات الأساسية». فثمة مثلاً مفارقة عامة عن أحداث تقوم على حتمية الموت، وعدم إمكان التنبؤ عن الحياة أساساً، وتواصل سلسلة السبب والنتيجة. إن مفارقة الموت لا تقوم على محض اعتقادنا الموضوعي بكوننا نموت يتعارض جذرياً مع رفضنا الذاتي أن الموت قد يصيبنا فعلاً، وهو موضوع قصة <تولستوي> بعنوان موت إيفان إيليچ: فثمة مفارقة أعمق في النظرة القائلة إن رفضنا الموت بشكل متهافت هو الذي يعيننا على الاستمرار في الحياة. كما أن الاعتقاد «الفعّال» بأننا سائرون نحو الفناء يقود إلى الاعتقاد بشكل فعّال بتفاهة الحياة. وينطبق ذلك على الاعتقاد «الفعّال» بالحتمية والقدرة أو عدم إمكان النفاذ إلى المستقبل أساساً. إن الحياة غير ممكنة إلا في حدود وهم الإرادة الحرة وعند افتراض درجة من الاعتماد على المستقبل. وان ترك كل شيء للصدفة يؤدي إلى الضياع؛ كما أن عدم ترك أي شيء للصدفة هو أقرب الطرق إلى العُصاب - ولكن كيف للمرء أن يقرر مقدار ما يتركه للصدف؟ لقد جرى استقصاء هذه المفارقة بشكل عميق في قصة <كافكا> بعنوان المخبأ.

وثمة مفارقة عامة كذلك في مفهوم التقدم برمّته. والتقدم حقيقة في مجال بعينه - هو مجال التقدم التقني؛ إذ يكون من

الصعب إقناع فلكي يستخدم الحاسبة الإلكترونية، أو السلطات الصحية في بلد قضى على الجدري والملاريا، ان التقدم مسألة لم تحدث. وقد يكون بعضهم على استعداد لقبول الرأي القائل إن حل مشكلة بعينها يكون أضمن وسيلة لاكتشاف مشاكل أخرى غير متوقعة. وإذا نظرنا إلى الوراء نجد إلى أي حد قد وصلنا، ولكن إذا نظرنا أمامنا.

نرى بدهشة عظيمة

قيام مشاهد بعيدة جديدة عن علم لا ينتهي

أيكون تكاثر المشاكل بلا نهاية تقدماً بالفعل؟ ونحن، مثل صبي الساحر الذي يعرف كلمات السحر دون ما يبطله، قد جلبنا على أنفسنا حالة لا نعرف ما نعمل إزاءها. لقد خرج التقدم عن سيطرتنا؛ ونحن عندما اخترنا البدء لا نستطيع الآن التوقف، فعدنا كقطة تلاحق ذَنَبها بسرعة متزايدة. ومن المفارقة كذلك أن التقدم كان وربما لا يمكن أن يكون إلا على مستوى واحد. وكأنما الإنسان قد غدت يداه، وهما عضوان للمسك، أكبر كثيراً من بقية جسمه، وكسبتا في أثناء النمو عقلاً وإرادة تخصهما وحدهما. لقد غدت اليدان هما اللتان لا تعرفان ما تصنعان بالإنسان الملتصق بهما بهذا الشكل الأخرق، وهو قلب محرج للوضع المألوف.

ونحن نقول انها مفارقة درامية عندما نجد إنساناً لا يعي أبداً أن الوضع كما يراه هو نقيض الوضع الحقيقي. وإذ يكون الجنس البشري، في بعض الوجوه، في مثل هذه الورطة دائماً وبالضرورة، يكون ضحية مفارقة درامية عامة. فمن المعروف مثلاً، على المستوى التأملي، أن أفعال الناس محكومة أكثر مما يحسبون بتكوينهم الوراثي، ومحيطهم المناخي والوطني والاجتماعي، وطفولتهم وخبرتهم اللاحقة، وبما لديهم من

«طقس» وطائف الأعضاء الذي يتغير من ساعة إلى أخرى، وبما لديهم من دوافع حياتية دائم، إضافة إلى حالاتهم العاطفية. لكن كل واحد منا يحسب، بوجه عام، أن يتحكم بحياته بشكل أكثر عقلانية، وأن التسويغ مسألة يتعاطاها الآخرون.

يرى علم النفس الفرويدي أن حياتنا الواعية واجهة تجري وراءها في الخفاء حياة «حقيقية» مختلفة تماماً؛ وأن مخاوفنا المستترة ورغباتنا لا تظهر في الوعي عادة إلا بأشكالٍ متنكرة لا يستطيع تفسير رمزيتها إلا المحلل النفسي. وتوصف عمليات اللاوعي بعبارات تشبه تلك التي نستعملها في وصف المفارقة: يقصد امرؤ أن يقول شيئاً، لكنه بسبب «زلّة فرويدية» يقول شيئاً مختلفاً تماماً فينمّ عن مشاغله الحقيقية، كما في مفارقة الكشف عن الذات؛ ويكشف الفنانون عن معانٍ لم يقصدوها عن طريق «اختيار» غير واعٍ لموضوعات أو نغمات رئيسة أو صور شعرية؛ ويساعدنا مفهوم «التعويض» في قلب المعنى الواضح في كل ما يعمل الناس أو يقولون. وفي حياتنا الواعية يكون لدينا كل «عدم الوعي البريء» الذي يميز ضحية المفارقة الذي يحسب الأشياء على ما تظهر عليه. وهذا يجعل منا جميعاً مرائين غير واعين نعيش «حياة من خداع النفس المستمر غير المتقطع» كما يقول الملاك الشيطان عند <مارك توين> في **الغريب الغامض**. أن الأشياء التي نقول انها تحصل لنا رغم إرادتنا قد تكون هي الأشياء التي نرغب سراً أن تحدث لنا؛ فاللاواعي قد تكون لديه أسباب، يجهلها العقل، توقعه في المرض أو الدّين، تدفعه إلى صدم السيارة أو خسارة الوظيفة أو الرسوب في الامتحان.

وتغدو المفارقة العامة ممكنة في مجال آخر بإثارة الشكوك حول هدف الحياة، وحول وجود الله وطبيعته والعالم الآخر. لقد استطاع تحقيق هذه الإمكانية مرات عديدة أصحاب المفارقة في القرنين الأخيرين. ويستطيع هذا النوع من المفارقة بالطبع أن يصل آثاراً بالغة الشدة لأنه يستطيع أن يدغدغ المخزون الهائل من العواطف التي خنقتها المعتقدات الدينية. فهذا <ديفد هيوم> مثلاً يشير إلى الشكوك التي تثار إذ يحاول المرء أن يستخلص من طبيعة الخليقة صورة وافية عن الخالق:

> إن هذا العالم، على قدر ما يعرف المرء... كان محاولة بدئية أولى من إله صغير تخلى عنها بعد ذلك، خجلاً من فعلته العرجاء.. انه من صنع إله تابع صغير المنزلة، موضع هزء من هم أجل منه؛ أنه من إنتاج الشيخوخة والخرف عند إله هرم، راح، منذ وفاة صانعه، يسير على مغامرات، كما كان يفعل منذ أن تلقّى أول حافز وقوة فاعلة من صانعه.
>
> («محاورة حول الديانة الطبيعية» القسم الخامس)

يحاول <مارك توين> أن يبيّن في الغرب الغامض أن أساليب الله مع الناس قد تكون هي وسائل الشيطان. هذه عودة إلى الطريقة البدئية في النظر إلى الله، يفسّر <صاموئيل بتلر> هجرنا إياها ساخراً فيقول إن «الله والشيطان محاولة في سبيل التخصص وتقسيم العمل» (دفاتر الملاحظات لندن ١٩١٨، ص ٢٢٦). ونجد <هاردي> أحياناً يصور رب الكون يتصرف إزاء مخلوقاته تصرف القط نحو الفأرة، وأحياناً بصورة قوة عمياء لا مبالية، تدير بشكل آلي «أداة هذا العرض الهباء».

ونحن غير مضطرين أن نتخيل ذاتاً إلهية خبيثة أو غير مبالية لكي نرى الجنس البشري في ورطة مفارقة. يصور <بيكيت> تفاهة الحياة التي تتصف بالمفارقة بتجميع مدى الحياة في لحظة واحدة:

پوزو: متى! متى! في يوم، ألا يكفيك هذا، في يوم كأي يوم آخر، في يوم أصابه الخرس، في يوم أصابني العمى، في يوم سيصيبنا الصمم، في يوم ولدنا، في يوم سنموت، نفس اليوم، نفس الثانية ألا يكفيك هذا؟ «أهدأ» إنهن يلدن عبر القبر، يتألف الضياء لحظة، ثم يعود الليل من جديد.

● ● ●

ڤلاديمير: ... عبر القبر ولادة صعبة. في قاع الحفرة، وبانتظار، يتناول الملقط حفار القبور. أمامنا وقت لنكبر.

(في انتظار گودو لندن ١٩٥٩، ص ٨٩، ٩١)

يفعل <صاموئيل بتلر> نفس الشيء إذ ينظر الى الحياة من وجهة النظر المختلفة تماماً وهو مزوّد بنظرية في التطور)

ليست الدجاجة سوى طريقة البيضة في صنع بيضة أخرى.
(الحياة والعادة الفصل الثامن)

ليس الإنسان سوى صندوق أدوات ومشغل متنقّل،
أو مكتب صمِّم من أجل نفسه بفعل قطعة طين
بارعة جداً، نتيجة خبرة طويلة. وليست الحقيقة
سوى إحساسه المقيم المتسع العام عن المقبل من
الإلتئام أو التجمع لشتى الترتيبات التقليدية التي
دُفع لإقرارها لهذا السبب أو ذاك.

(دفاتر الملاحظات ص ١٨)

ونجد <بيكيت> ثانية في مسرحية لعبة النهاية يصور الحياة عملية غريبة لا يمكن معرفتها، لا نأمل «أم تراها لا نخشى؟» أن يلعب الجنس البشري فيها دوراً ذا معنى. ويبدو ان <هام> و <كلوف> آخر الناس على وجه الأرض:

هام : ما الذي يحدث؟

كلوف : نعم.

كلوف : شيء يتخذ سبيله. «سكتة».

هام : كلوف!

كلوف : «متبرماً» ماذا بك؟

هام : نحن لم نبدأ أن... أن... نعني شيئاً؟

كلوف : نعني شيئاً! أنت وأنا، نعني شيئاً!
«ضحكة مختصرة» هذه لطيفة!

(لعبة النهاية لندن ١٩٥٨، ص ٢٦ - ٢٧)

ونجد <كافكا> في المحاكمة يصوّر حقيقة الوجود البشري كأنها مخالفة إجرامية، والحياة كأنها محاكمة (أو مقدمات نحو محاكمة) يكون فيها المدعى عليه غير قادر أبداً أن يكتشف طبيعة التهمة الموجهة ضده أو طبيعة الموت تنفيذاً لحكم صدر ضده في غيابه.

ثمة في حقل المعرفة البشرية مجال واسع للمفارقة العامة لوجود تناقض أساس بين الرغبة لمعرفة كل شيء واستحالة معرفة كل شيء. فالرغبة في معرفة كل شيء قد غدت، في العالم الغربي في الأقل، اضطراراً لمعرفة كل شيء؛ إذ على المرء أن يستمر في اكتشاف أشياء جديدة عن السياسة المالية عند الملك جون، وعن أجزاء شبه الجملة الفعلية، وعن التلون عديم الوظيفة في بيوض الطيور. لقد أضيف إلى الوصايا العشر «لا تكن جاهلاً» لكن المعرفة الشاملة مستحيلة لأسباب متعددة محددة. فالمعرفة الفلكية عن الأجرام البعيدة تقع مئات الألوف من السنين خارج المتناول. ويقال لنا ان ثمة إمكانية إحصائية بأن هذه المجرّات تضم أنظمة وكواكب تقطنها كائنات عاقلة ولكننا لن نستطيع مطلقاً أن نتواصل معها بسبب هذا العنصر الزمني.

وثمة مفارقة عامة في كثير من التعارضات الأساسية التي لا يمكن حلّها مما تواجهنا به الحياة والتي لا نستطيع إزاءها إلا أن نقول ان ثمة الكثير مما يساند ويعارض كلا الجانبين. ففي كل فضيلة عيب وفي كل عيب فضيلة. فالشباب شيء رائع، لكنه يذهب هدراً مع الشباب، كما قال <برنارد شو>. ونحن نقدّر الإستقرار ونبحث عن التغيير؛ والانضباط ضروري، لكن هل الحرية أقل ضرورة؟ ونحن أفراد وأعضاء في مجتمعنا في الوقت نفسه، نريد استقلالنا ونعبّر عن تضامننا. يكون الجسد أحياناً أكثر حكمة من العقل، والقلب أصدق دليلاً من الفكر؛ لكن العقل هو الذي يعلّم هذه الحقائق. لا تفكر بالغد، لكن أحسب ليوم الشدة حسابه. كن على سجيتك، لكن أصلح من سلوكك. كن معتدلاً في كل شيء، حتى في الاعتدال. إن الذي لا يرى احتمال التوفيق بين هذه الأضداد لا يجد أمامه

سوى المفارقة: وحس المفارقة لا يجعله أقل تعرضاً لهذه المازق بل يعينه بعض العون في الارتفاع فوقها.

المفارقة الرومانسية

يمكن النظر إلى الأدب كذلك على أنه ظاهرة تضم عناصر متناقضة أو متنافرة. فالعمل الأدبي توصيل وشيء موصل: فهو يوجد في العالم ويضع نفسه بمعزل عن العالم كذلك. وهو يسترعي الانتباه إلى نفسه بصفته فناً ويتظاهر بأنه الحياة في الوقت نفسه. وهو إذ يكون ثابتاً ومحدوداً لا يكون بالضرورة كافياً للتعبير عن المتحرك، إن كان ذلك المتحرك ذاتية المؤلف أو العالم غير المحدود. وهو من ناحية أخرى يسبغ بمحض وجوده نقاء وشكلاً، ومعنى وقيمة على محض الوجود الذي يصوّر. يعرّف <نوڤاليس> المفارقة بقوله[٣] انها «وعي أصيل وحضور ذهن حق» (ويليك ص ٨٦). والمفارقة الرومانسية مفارقة كاتب يعي أن الأدب لا يمكن أن يبقى غريراً لا ينطوي على تأمل، بل يجب أن يقدم نفسه واعياً بطبيعته المتناقضة، التي تضم النقيضين. ان «حضور الذهن» عند المؤلف يجب أن يكون عنصراً رئيساً في عمله إلى جانب القوة الدافعة في الحماس أو الإلهام، تلك القوة «العمياء» رغم أنها لا تقل ضرورة.

إن أدب المفارقة، بمعنى ما، هو الأدب الذي ينطوي على تفاعل جدلي دائم بين الموضوعية والذاتية، بين الحرية والضرورة، بين مظهر الحياة وحقيقة الفن، بين وجود المؤلف في كل جزء من عمله عنصراً مبدعاً منعشاً وبين ارتفاعه فوق عمله بوصفه «المتقدِّم» الموضوعي. مثل هذا الأدب، والرواية هي النمط الأفضل للمفارقة الرومانسية، يقوم على مستويين أو

أكثــر. فـالعمــل على مستـواه «الأدنى» يكـّـون لعبــه تـدى الكاتب ـ لعبة القط والفأر، حيث يكون القط مفتوناً بـالفئران حقاً ومغرماً بها. ويكون العمل عنـد القاريء، الـذي وثق به المؤلف، مشهداً ينظر إليه في تسلية متجـردة إضافـة إلى قصة تستغرق القاريء وهو يتخذ هذا الشكل حيناً وذاك الشكل حيناً آخر، مثل الحرير المتموج الذي يمكن أن يكون أحمر وأخضر معاً، أو مثل رسم المكعب الذي يمكن أن يفسر مرة على أنه أجوف ومرة على أنه ممتليء.

والمفـارقة الـرومانسيـة وثيقة الاتصـال بنظرة المفـارقة إلى الحياة التي عبّر عنها <رينان> بقوله «الكون مشهد يمنحه الله لنفسه» (نقله <شفالييه> في كتاب مزاج المفارقة ص ٤٦). وقال غيره:

> لقد ورث <نيتشه> عن <شوبنهاور> افتراض أن «الحيـاة مشهد ذو مغـزى، إذا كـانت تمثيـلاً وحده، أو نُظر إليها خالصةً أو متمثلة في الفن» أي افتـراض أن الحيـاة لا يمكن تسـويغهـا إلا بوصفها ظاهرة جمالية. والحيـاة فن ومظهـر، لا أكثر من ذلك، لذا تكون الحكمـة (وهي مسألـة ثقافة وحيـاة) في منزلـة أعلى من الحقيقة (وهي مسألة أخلاق).
>
> (تـوماس مـان، «فلسفة نيتشـه في ضوء التـاريخ الحديث» الترجمة الانكليزية بقلم رچارد وكـلارا ونستن في كتـاب مقـالات أخيــرة لنـدن ١٩٥٩ ص ١٥١.

يمكن أن نجد ما يشبه المفارقة الرومانسية (ولو أنها خطوة أولى نحو ذلك) في آداب العصور جميعاً من <أرستوفانيس> إلى <ايفلن ووه> أو <ريموند كِنو>. يعبّر المؤلف في هذه الأعمال عن وعيه بأن ما يكتبه ليس سوى وهم وذلك بحمل نفسه أو قرائه على غير توقّع إلى ذلك العمل الأدبي، وفي حالة كون العمل مسرحية، يجعل ممثليه يتخلون عن أدوارهم، أو بإنهاء الرواية بالكشف عن أن أحد الشخصيات سيبدأ في كتابة ذلك كله بما فيه النهاية. ونحن نقترب من المفارقة الرومانسية عندما يصاحب العمل تعليق نقدي على الأحداث والشخصيات، ونقترب أكثر عندما يوجّه التعليق قصد المفارقة إلى التأليف الأدبي عموماً أو حتى إلى تأليف العمل موضع البحث. لقد كان ذلك ما قدمته الرواية لنا منذ بدايتها في دون كيخوته وبخاصة في القرن الثامن عشر (ماريڤو، فيلدنگ، ستيرن، ديديرو، گوته) لكن هذا بدأ يتقطع منذ ذلك الحين.

ونحن مدينون بمفهوم المفارقة الرومانسية أساساً إلى <فريدريك شليگل> ويمكن أن نجد المفارقة الرومانسية نفسها في مسرحيات <لدڤيك تيك> وقصص <ي. ت. أ. هوفمان> وشعر <هاينه>، وفي شكلها الأكثر اكتمالاً في روايات <توماس مان>.

ويمكن أن نختتم هذا المقطع وحديثنا عن المفارقة بملاحظات مختصرة عن رواية <توماس مان> بعنوان يوسف وأخوته وهو عمل مكتوب بروحية المفارقة الرومانسية الحق. وتوجد قصة يوسف على «مستويات» عدة. فثمة دعوى في البداية، غير جادة بالطبع، أن للقصة وجوداً كحدث تاريخي؛ لكنها حتى على هذا المستوى ليست غير قصة يرويها الله

لنفسه: فقد جعل الله الأمور تحدث كما حدثت من أجل ما فيها من مغزى (وثمة دعوى جادة من هذا النوع بالضبط في التأويلات المجازية والرمزية القديمة في العهد القديم). ثم ان قصة يوسف أسطورة تشير صيغها الكثيرة (في التنجيم، في الأساطير العبرية والبابلية والمصرية والأغريقية، وفي جميع قصص الضحية البديلة والموت، والنزول إلى مملكة العالم الأسفل والنشور) إلى بناء «عالمي» لا يتغير من الأحداث التاريخية. ومن الناحية الثالثة، ثمة صيغ عديدة لقصة يوسف (بوصفها قصة وليس أسطورة) وهذا ما يثير تساؤلات تخص الرواية حول التفسير ومشروعية وأثر الاختصار والتوسع. وأخيراً ثمة هذه الصيغة الأخيرة التي يصور يوسف فيها يعي كونه في «قصة الله»، وكونه بطلاً أسطورياً، وكونه يحيا حياة سوف تروى على شكل قصة، وشاعراً، على مستوى المفارقة، بعد ذلك، بمسؤولياته تجاه هذه الحالات الثلاث جميعاً. يقدم <توماس مان> كل هذا، ويظهر لنفسه كذلك شاعراً على مستوى المفارقة بدور راوية الأساطير. ونحن لا نستطيع أن نتصوره قد فعل شيئاً غير كونه دائم الوعي بتناقض على مستوى المفارقة بين احيائه الأسطورة العبرية وبين الاحياء المعاصر والقلب للأساطير الجرمانية على يد الناتزي من أعداء السامية.

قال <توماس مان> عن مشكلة المفارقة أنها «بلا استثناء أعمق المشاكل في العالم وأشدها فتنة». لقد تطورت المفارقة من صيغة بلاغية إلى سلاح بالغ التعقيد في متناول الهجاء، وهو تطور لا يمكن فصله عن تاريخ فن النثر. وفي مجال آخر، يكون تاريخ المفارقة كذلك تاريخ الوعي الكوميدي والمأساوي معاً. لقد استطاعت المفارقة خلال القرنين الأخيرين مساعدة الناس في مواجهة حالة غياب الإله واكتشاف أن العالم لم يخلق

لإرضائهم بالذات، وهو ما يؤدي إلى اندحار الأمل «الكوني» واليأس. تحدد المفارقة الرومانسية مرحلة مهمة من الأدب، مرحلة بلوغه الوعي الكامل بنفسه، أو «الانتقال» كما يقول <ميريزكوفسكي> من «الإبداع غير الواعي إلى الوعي المبدع» أو كما يقول <شيلر> من «الغرير» إلى «العاطفي»، من غير المتأمل إلى المتأمل. لقد أصبح بمقدور الفن الذي يرفع المرآة أمام وجه الطبيعة (٤) أن يرفع مرآة بوجه مرآة الفن.

هوامش المترجم

١ ـ مقدمة

(١) المفارقة Irony أحسن الحلول السيئة لترجمة هذه الكلمة إلى العربية. والكلمة في اللغات الأوروبية مشتقة من الكلمة الإغريقية (إيرونيثيا)، التي تفيد (التظاهر) أو (الادعاء) وهي صفة شخصية في الكوميديا الإغريقية بإسم <آيرون> وتفيد المفرّق، أي الذي يفرّق بين المظهر وواقع الحال. وفي الفصل ما يفسر نشوء الكلمة وتطورها، ولكن يصعب في العربية صياغة صفة أو ظرف من مصدر التفريق، فاضطررت إلى القول ،المراقب المتصف بالمفارقة، وموقف المفارقة، وتنطوي على مفارقة...) لأن الكلمة تجري مجرى الإصطلاح أساساً.

(٢) النقيضة paradox من المحسنات البلاغية، عبارة يبدو على ظاهرها أنه يناقض باطنها، لكنها تقوم على أساس صحيح يجمع بين النقيضين.

(٣) ولفريد أوين (١٨٩٣ ـ ١٩١٨) شاعر انكليزي من شعراء الشباب في الحرب العالمية الأولى قتل قبيل إعلان الهدنة، وقبل أن ينجز مجموعته الشعرية التي يقول في مقدمتها (موضوع هذه المجموعة الحرب، والإشفاق الذي تنطوي عليه الحرب).

(٤) آرچبالد ماكليش (١٨٩٢ ـ ١٩٤٨) شاعر أميركي اشتهر بالتجديد اللفظي في صناعة الشعر. كان رئيس مكتبة الكونگرس في الحرب العالمية الثانية. قضى فترة العشرينات في باريس مع أمثاله من الأدباء الأميركان المغتربين وتأثر كثيراً بشعر أليوت وپاوند. الصورية: مذهب في نظم الشعر يعتمد على تجميع الصور أو أجزاء الصورة لتؤدي المعنى. بدأ في الشعر الإنكليزي قبيل الحرب العالمية الأولى تحت تأثير الرمزية الفرنسية في أواخر القرن التاسع عشر، وكان أليوت وپاوند من دعائم هذا المذهب.

(٥) افتتاحية ١٨١٢: من أعمال چايكوفسكي (١٨٤٠ - ١٨٩٣)

(٦) تنسُن (١٨٠٩ - ٩٢) شاعر انكليزي يكاد بطبع الشعر في عهد ڤكتوريا بطابع الغنائية والوقار الذي لا يبتعد عن الحزن، عرف في شعره الغنائي بعذوبة اللفظ وجرسه حتى كاد يخلو من المعنى.

(٧) لغة <مارك توين> هنا وفي أغلب ما كتب تصطنع لهجة الجنوب الأميركي ولغة العوام، وبخاصة لغة الزنوج والبحارة، وقد حاولت الإشارة إلى بعض ذلك في اصطناع شيء من العامية العربية.

(٨) مسز سلپسلوپ، شخصية من رواية <فيلدنگ> بعنوان جوزف آندروز (١٧٤٢) ووصيفة <ليدي بوبي> وكلاهما تغازلان جوزف المسكين الذي يطرد من الخدمة لأنه يرفض غزل المرأتين. ويلاحظ أن المؤلف، في سخريته من <سلپسلوپ)، ويوحي اسمها بمعنى (المتزحلقة) يجعلها تلفظ كلمة المفارقة irony بشكل ironing أي استعمال المكواة.

(٩) ساقي: اسم مستعار اتخذه <هكتور هيو مونرو> الصحفي والروائي البريطاني (١٨٧٠- ١٩١٦) عندما نشر أول مجموعة من القصص القصيرة عام ١٩٠٤، وعرف بذلك الإسم.

٢ ـ طبيعة المفارقة:

(١) تخفيف القول: مرة أخرى، أحسن الحلول السيئة للكلمة understatement، وهي صيغة بلاغية ترمي إلى تخفيف القول بقصد إظهار قوة نقيضة مثل قولك <شكسبير> شاعر على شيء من الأهمية، والمقصود أن ليس ثمة من يناقش حول أهميته العظيمة. وأنا غير سعيد بهذه الترجمة، ولكنها ضد «تضخيم القول» وهي صيغة بلاغية أخرى overstatement أي أن تضخم وصف شيء لا يستحق التضخيم، كان تقول عن <باقل> عبارة مثل «يخبرنا خطيب بارع مثل باقل». وباقل هذا لم نسمع به لولا ما عرفنا عن <قس بن ساعدة الأيادي> أشهر خطباء العرب، وذلك في قول المعرّي «وعيّر قسّاً بالفهاهة باقل». وتخفيف القول وتضخيم القول عبارتان استجير منهما بشيوخ البلاغة. فبدارِ، بدارِا .

(٢) شافتسبري (١٦٧١ - ١٧١٣) من الفلاسفة الأخلاقيين الإنكليز أوائل القرن الثامن عشر.

(٣) القناعية masque تمثيلة يتخذ فيها الممثلون أقنعة تستر وجوههم، شاعت في القرن الثامن عشر، فيها رقص وشعر وغناء.

(٤) النقاد الجدد: جماعة من النقاد الأميركان كان أشهرهم <كلينث بروكس>، نشطوا في حقبة العشرينات من هذا القرن، وعرفوا بهذا الإسم يوم نشر <جون كرو رانسم> كتابه بعنوان النقد الجديد عام ١٩٤١. يتميز هؤلاء النقاد بالإهتمام بالنص دون ما يحيط بالعمل الأدبي من تاريخ ومهاد فكري أو فلسفي إلا بحدود ضئيلة جداً، تكاد تنعدم أحياناً.

(٥) مأزق impasse تفيد كذلك «الشارع المسدود» أو «الطريق الأعمى» كما يقال في الإنكليزية. والكلمة فرنسية بالأصل، تستعمل بالإنكليزية لتفيد المعنيين: مأزق وطريق مسدود. واستعمال اسم «يسوع الطفل» في وصف شارع «أو مأزق» ينطوي على مزاج مرَضي.

٣ ـ اتخاذ المفارقة:

(١) الجانسنية: مذهب مسيحي يتبع تعاليم <كورنيليس جانسين> المطران الكاثوليكي الهولندي (١٥٨٥ ـ ١٦٣٨) الذي دعا إلى المسيحية بالرجوع إلى تعاليم القديس أوگستين والتأكيد على القداسة الفردية والتقشف والقدرية، وكسب اتباع هذا المبدأ عداوة اليسوعيين وحرموا في فرنسا عام ١٦٥٦ فخف <پاسكال> للدفاع عنهم.

(٢) حصان الدريئة... طائر الطعم: صورة حصان من قش أو خشب يحتال به الصيادون ليختفوا عن الطريدة فيذّرئون به ليوقعوا بما يصيدون. وطائر الطعم صورة طائر من خشب أو نحوه يوضع على صفحة الماء ليطفو، كالبطة مثلاً، ليستهوي الطيور إليه فتقع في متناول الصياد.

(٣) آيريهون Erehwon قلب كلمة Nowhere أي (لامكان) وهو معنى «يوتوبيا» الإغريقية أي المدينة الفاضلة. وقلب هذه الأحرف (أريهون) عنوان كتاب «صاموئيل بتلر» الذي يسخر فيه من فكرة المدينة الفاضلة ووجودها لأنها موجودة في «لامكان».

٤ ـ رؤية الأشياء بعين المفارقة:

(١) هوراس ولپول (١٧١٧ ـ ٩٧) سياسي وكاتب انكليزي كان صديق عدد من أدباء عصره.

(٢) من قصيدة <براوننگ> بعنوان «پپا تمرّ»، وهي قصيدة تعبّر عن القناعة المطلقة في كل ما يراه الشاعر ويتصل به.

(٣) نوڤاليس: اسم مستعار اتخذه <فريدريك فون هاردنبرگ> الشاعر الألماني الرومانسي (١٧٧٢ - ١٨٠١) وهو من أبرز شعراء عصره.

(٤) أن ترفع المرآة.. من عبارة <هاملت> في نصيحة للممثلين (٣/٢/٢٤) إذ ينصح بجعل التمثيل بعكس الطبيعة كأنك ترفع المرآة بوجهها لتظهر على حقيقتها.

١٣ آ

المفارقة وصفاتها

تأليف: د. سي. ميويك

Irony and the Ironic
by D. C. Muecke

كلمة المترجم حول هذه الطبعة الثانية

عندما صدر الجزء ١٣ من «موسوعة المصطلح النقدي» بعنوان «المفارقة» في أوائل عام ١٩٨٣ لم يتيسّر لي متابعة التصحيح بنفسي، كما هي عادتي في متابعة مسوّدات كل جزء من أجزاء الموسوعة. وكان أن صدر ذلك الجزء بأغلاط مطبعية كثيرة، ابتداء باسم المؤلف نفسه. حتى لا تكاد تخلو صفحة من الصفحات من عدد من الأغلاط تسيء إلى المعنى أيّما إساءة. وبعد صدور ترجمة ذلك الجزء بقليل، وصلني من الناشر في بريطانيا طبعة ثانية من الكتاب. منقّحة ومزيدة، بعنوان «المفارقة وصفاتها». لكن وجودي خارج العراق، وظروف المطبعة في ذلك الحين دعت إلى التوقف عن ترجمة بقية أجزاء الموسوعة، وهو أمر أنا أول من يأسف له.

يقول المؤلف في مقدمته لهذه الطبعة الثانية إنه «باستثناء المقطع عن المفهومات السابقة عن المفارقة وبعض المقاطع المتناثرة، فإن هذه الطبعة هي إعادة كتابة أكثر منها محض تنقيح».

وقد رأيت إثبات هذه الترجمة إلى جانب سابقتها إتمـاماً لفائدة المستفيذ، ولكي يرى الباحث العربي كيف يقف الباحث الأوروبي من كتاب كتبه بـالأمس وعاد إليـه في الغد، تنقيحـاً وتشذيباً.

لقد توقفت هذه السلسلة عن الصدور بالإنكليزية بصدور الجزء ٤٤ منها بعنوان «الشعر الغنائي» وذلك عام ١٩٨٥. لكنّي آمل، بعون الله أن أنجز ترجمة الأجزاء المتبقية، خدمة للثقافة العربية، والقارىء العربي الجاد.

د. عبد الواحد لؤلؤة — اربد ـ الأردن
جامعة اليرموك — خريف ١٩٨٧

(١)
مقدمة
تمهيد

«عندما يخفق كل شيء، اقرأ التعليمات». هذه الكلمات المطبوعة على علبة دِهان تبيّن أن المفارقة[1] تقوم بدور في أمور الحياة اليوميّة. قد يكون دوراً صغيراً، ولكن بوسع المرء سرد أمثلة أخرى. مثل هذه «المفارقة الشعبية» لا تتحدى بشكل كبير في الغالب؛ لكن عبارة أكثر مكراً أو خفاءً مثل «يمكن إهمال التعليمات» قد تبعث على الحيرة، ولو أن المضمون يكاد يكون واحداً. في هذه الكتاب سينصبّ الاهتمام بشكل أكثر على المفارقة في الأدب منه على أنواع المفارقة الأكثر بساطة، مما يستعمل أو يلاحظ في الحياة بوجه عام. وليس معنى ذلك أن المُقْتَرَب الاجتماعي نحو المفارقة ليس بالأمر المهم: إذ يودّ المرء لو يعلم أية أدوار تقوم بها المفارقة اللفظية والإدراك المشترك للمواقف والأحداث المتّصفة بالمفارقة في الحياة اليومية لدى الجماعات المختلفة، وإن كان الناس أكثر أو أقلّ ميلاً للاتّصاف بالمفارقة، أكثر أو أقل انتباهاً للمفارقة، بحسب الطبقة أو الحالة الاجتماعية، درجة التَمديُن، قوة المعتقدات الدينية أو السياسية، العمل، الجنس، التعليم، نسبة الذكاء أو نمط الشخصية. فالبطل في كتاب <سفيفو> بعنوان اعترافات زينو يقول إن «المحاسبين بطبيعتهم جنس من المخلوقات شديدة

الميل إلى المفارقة» وبما أن <سفيڤو> إن لم نقل بطله، كان قد عمل بالتجارة، فإن القول إن كان صحيحاً يحمل صفة المفارقة. ولكنه إن كانَ يحمل صفة المفارقة فقد يكون صحيحاً.

«لقد طالما سمعتُ، من الجالية الإنكليزية في طوكيو، أن ليس من يابانيّ يستطيع فهم المفارقة (بينما يستعملها الصينيون، بالطبع، طوال الوقت)». هذا ما يقوله <وليم إمپسن> الذي مارس التعليم في الجامعات اليابانية والصينية معاً في عقد الثلاثينات (نيويورك ريڤيو للكتب ١٢ حزيران، ١٩٧٥، ص ٣٧). ولكن قراءة عابرة في مجموعات الأدب الصيني والياباني القديم (في الترجمات الإنكليزية لا شك) يسهل أن توحي بانطباع مغاير: أن الصينيين يتميّزون بالصراحة والواقعية مع حسّ شديد بالدعابة، وأن اليابانيين يتّصفون بالانكماش والتأمل والحذلقة. ان الطريقة التي كان يستخدم بها شعر <التانكا>[٢] في القرن العاشر، كما في مجموعة كاگيرونكي مثلاً، للتعبير بشكل مؤدب عن اللوم ومخالفة الرأي عن طريق المجاز والتلميح غير المباشر تبدو شديدة القرب من المفارقة: لكن من الواضح أن درجة الاقتراب هذه لا يستطيع تحديدها سوى المطّلع على الثقافتين اليابانية والغربية معاً. تستنتج مجلة گونكور (٢٠ آذار ١٨٨٤) من محادثة مع زائر ياباني واحد أن «اليابانيين لديهم مفارقة لطيفة، مفارقة تكاد تكون فرنسية». في كتاب بعنوان شمع وذهب: التراث والتجديد في الثقافة الأثيوبية يخبرنا <دونالد لڤين> أن الشعب الأمهري يستعمل نوعاً من الشعر يكاد يشبه <التانكا> فيه معنى حرفي وآخر خفيّ يكاد يخالف واحدهما الآخر. وكلما ازداد إطلاع المرء على الثقافات الشفوية ازداد ميله إلى القول إن المفارقة، أو ما يشبهها، ظاهرة

واسعة الانتشار، ولو أن تعاون الكثيرين ضروري لبلوغ رغبةٍ مؤدّاها استعراض عالمي للكشف عن أيِ الثقافات تمارس المفارقة، أو ما يشبهها، بشكل واسع أو مكثَّف أو متنوّع، وأيها أشد استجابة لمواقف وأحداث تتصف بالمفارقة، وأي الثقافات طورت مفهومات عن المفارقة بصورة مستقلة.

يقوم هذا الكتاب على الثقافة الغربية وحدها ـ من موسكو إلى ملبورن، مروراً بمدريد ومانهاتن ـ وحتى هنا لا بد من استثناء الكثير. وهو يستثني بشكل خاص أية تفصيلات عن المفارقة في الفنون غير اللفظية، وبعض السبب في ذلك ما يتطلبه التصوير من جهد، وبعضه العوز للخبرة، وبعضه الآخر ـ وقد يكون هذا مما يؤكد العوز للخبرة ـ يقوم على ما يبدو أن ليس ثمة من وسائل تتصف بالمفارقة تنحصر في الموسيقى أو الرسم أو تنظيم الحدائق أو الفن السينمائي أو صناعة المعجّنات، إلخ. وربما يستطيع الفن غير التمثيلي أن يتّصف بالمفارقة في طريقتين اثنتين: عدم اتّساق الخصائص الشكلية، والمحاكاة الساخرة للعبارات السائرة والعادات المتكلّفة والأساليب والأعراف والمذاهب والنظريات عند الفنانين السابقين والمدارس والفترات: «إن طريقة القنفذ في تجميع الألواح الشمسية على السطوح تهزأ من الطريقة الجدّية التي يتصف بها بعض المتحمسين لتخفيف استعمال الطاقة، من مهندسي العمارة، في تناولهم هذه الرموز التي تشير إلى مصادر الطاقة الجديدة لدينا» (جريدة العصر، ملبورن). إن المحاكاة الموسيقية الساخرة التي يصفها <توماس مان> في كتابه دكتور فاوستس أكثر تعقيداً من هذا المثال. لكن الطبيعة الممنهجة في أغلب الموسيقى هي التي تجعل التعقيد الأكبر ممكناً. أما في الفنون التمثيلية، فإن أغلب الموسيقى هي التي تجعل التعقيد

الأكبر ممكناً. أما في الفنون التمثيلية، فإن الرسام المتصف بالمفارقة، الذي يرسم محترَفَه الخاص وهو في داخله يرسم صورة ذاتية، فإنه من حيث الأساس لا يختلف عن الروائي الذي تدور روايته حول نفسه وهو يكتب رواية سيرة ذاتية. لنتأمل هذه الصورة المتصفة بالمفارقة: الموضوع، منافق ديني جالس في وضع تَعبّد: وعلى الجدار صورة مريم المجدلية عليها سيماء التقى والخلاعة في آنٍ معاً، وقبالة ذلك يلوح بين ستائر النوافذ (بلونها الأرجواني الكنسي) مشدّ نسائي، يتدلى كأنه مهمل أو منسيّ، ولكن. هل تستطيع هذه الصورة رغم براعتها أن تبلغ ما بلغه <موليير> في كلام وضعه على لسان <تارتوف>؟.

ما المفارقة وكيف تعمل، ما فائدتها وما قيمتها، ماذا يدخل في تكوينها وكيف تتكوّن؛ كيف نعرفها إذ نراها: من أين جاء المفهوم وإلى أين يتّجه؟ هذه الأسئلة وغيرها سوف تكون موضع جهد هذا الكتاب ليجيب عنها، في إسهاب أو اختصار، وفي نطاق الحدود التي سبقت الإشارة إليها.

ما يتّصف بالمفارقة وما لا يتّصف

أهمية المفارقة في الأدب مسألة لا تحتمل الجدل. وليس على المرء أن يؤمن بالرأي الذي عرض مرتين في الأقل، ولأسباب شتى، أن الفن جميعاً، أو الأدب جميعاً يتصف بالمفارقة من حيث الجوهر - أو بالرأي القائل إن الأدب الجيد جميعاً يجب أن يتصف بالمفارقة. وما على المرء إلا أن يسرد أسماء مشاهير الكتّاب الذين تتميز أعمالهم بوجود المفارقة فيها: هوميروس، آيسخيلوس، سوفوكليس، يوريبيديس، أريستوفانيس، ثوسيديديس، أفلاطون، كيكيرو، هوراس، كاتولوس، جوڤنال، تاسيتوس، لوقيان، بوكاچيو، چوسر، ڤيّون،

آريوستو، شكسبير، ثيربانتس، پاسكال، موليير، راسين، سويفت، پوپ، ڤولتير، جونسن، گبن، ديديرو، گوته، ستندال، جين أوستن، بايرن، هاينه، بودلير، گوگول، دوستويڤسكي، فلوبير، إبسن، تولستوي، مارك توين، هنري جيمز، چيخوڤ، شو، پيرانديلو، پروست، توماس مان، كافكا، موزل، بريخت. أية قائمة مماثلة يمكن أن نأتي بها عن كتّاب لا تتميز أعمالهم بالمفارقة مطلقاً، أو تتميز بها أحياناً، أو بشكل قليل أو مشكوك فيه؟ تنطوي مثل هذه القائمة على استحالة الفصل بين الاهتمام بالمفارقة بوصفها فنّاً وبين الاهتمام بالأدب العظيم؛ وهذا يقود إلى ذلك بشكل مباشر.

لكن أهمية الاتّصاف بالمفارقة لا يمكن أن تقام من دون أن تقام في الوقت نفسه أهمية الاتصاف بالجد. والبيضات الذهبية[٣] للمفارقة لا يمكن أن توجد بوفرة إذا لم نَغُضّ حتى الركبة بين الإوَزّ. وكما أن الشك يفترض مسبقاً وجود اليقين، فإن المفارقة تحتاج «الآزوني» وهي الكلمة الأغريقية التي تفيد التبجُّح، ولكنها في الحديث عن المفارقة تفيد أي شكل من أشكال الثقة بالنفس أو الغَرارة. والقول إن التاريخ سجل زلّات البشر، وأن تاريخ الفكر سجل الاكتشاف المتكرر أن ما وطدنا أنفسنا عليه أنه الحقيقة، هو في الحقيقة ما يبدو حقيقة وحسب، إن هو إلا القول بأن الأدب كان أمامه دوماً حقل غير محدود يراقب فيه المفارقة ويمارسها. وهذا يوحي أن للمفارقة وظيفة إصلاحية في الأساس. فهي تشبه أداة التوازن التي تبقي الحياة متوازنة أو سائرة بخط مستقيم، تعيد إلى الحياة توازنها عندما تُحمل على محمل الجد المفرط، أو لا تُحمل على ما يكفي من الجد، كما تظهر بعض المؤلفات المأساوية، فتُوازِن القَلِق، لكنها كذلك تُقلق ما هو شديد التوازن. أو أننا قد نحسبها «شيئاً لا بد

منه» في الحياة ونكرر ما نقله <توماس مان> عن <گوته> أن «المفارقة هي ذرة الملح التي وحدها تجعل الطعام مقبول المذاق». أو قد نتفق مع <كيركيگارد> في قوله أن «ليس من فلسفة حقيقية ممكنة من دون شك، كما يدعي الفلاسفة، كذلك قد يدعي المرء أن ليس من حياة بشرية أصيلة ممكنة من دون مفارقة» (مفهوم المفارقة، الترجمة الإنكليزية بقلم لي م. كاپل، ١٩٦٦، ص ٣٣٨).

لكن ذلك يجب ألا يعني لزوم وجود المفارقة في كل عمل فني، وأقل من ذلك لزوم وجودها في جميع السلوك البشري، حيث أن ذلك غير ممكن، كما مرّ بنا في حاجة البيض إلى الإوزّ. ثم إن ما لا يتصف بالمفارقة ليس بالضرورة «الآزوني»؛ وذلك يعني أن ثمة مناسبات في الحياة والفن، كما نرجو، لا تكون المفارقة فيها مطلوبة. ولنا أن نقول ذلك من دون التسليم برأي <كيركيگارد> الذي يحكم بخضوع ما يتصف بالمفارقة للجوّ الأخلاقي: فعندما كان <گوته> في إيطاليا واختار لنفسه فاكهة إيطالية رائعة. ترى هل كان دائماً يرش عليها «ذرّة ملح»؟.

ما هي إذن هذه المناسبات التي نرجو أن نزيل المفارقة عنها، لكي نحفظ في الأقل بعض التنوّع في الحياة والفن؟ في عام ١٩٥٤ كتب (أودن) يقول:

هل لي أن أتعلم كيف أعاني
من دون أن أنطق بمفارقة أو طرفة
عن المعاناة

«البحر والمرآة»

وأحسبُ أنه في النهاية قد تعلّم. وأحسبُ أن الحياة يمكن الاعتماد عليها في تزويد كل امرئ بأزمات عاطفية تتراجع عنها المفارقة، ولا مجال فيها للتأمل أو التجرّد أو التوازن. والفن كذلك يمكن أن يكون متوحّد الهدف، أي شبيهاً بوحيد القرن. وإذا كان ذلك يصدق بصورة أكبر على الفنون غير اللفظية فقد يكون سبب ذلك اختلاف وساطة التعبير. فالفنون غير اللفظية - كالموسيقى والرقص والعمارة مثلاً - تخاطب الأحاسيس ومن خلالها بالدرجة الأولى. فالأدب، واللغة وساطته، لا بد أن يكون تصورياً. وعلينا بالطبع تفسير مثل هذه العبارات الجرداء. فالخبير الذي يذهب إلى معرض فني أو حفلة موسيقى يعرف كم في الصورة أو السوناتا من نقد فني أو موسيقى، فيستطيع لذلك التعليق بمفارقة. وقبالة ذلك، تمتلك اللغة عنصراً صوتياً أو حسياً يغدو في الأدب «موسيقى» وقد تكون، لذلك، متوحّدة الهدف. ومع ذلك، يبقى التفريق قائماً، لأن الاستثناءات والتحديدات هي بالضبط ما يثبت القاعدة. فإن الأدب، عندما يكون في ذروة الموسيقى، كما في الشعر الغنائي، يكون بوجه عام أقل اتّصافاً بالمفارقة. وعندما تكون الصورة «فكرية» أو «أدبية» سواء «بالإفصاح عن قول» أو «بإيصال رسالة» فإنها عند ذلك تتصف بالمفارقة. ولكن عندما تكون الصورة مثالاً للكمال الشكلي أو التجديد التقني أو التعبير المطلق، تغدو المفارقة مشوّشة أو دخيلة.

ويمكن القول لذلك إن الفن لا يتصف بالمفارقة عندما تكون جاذبيته أشد بساطة وأكثر مباشرة واستحواذاً، سواء باقترابه من الضبابية الجمالية في الحسيّة الصرف أو الشكل الصرف، أو باقترابه من الشفافية الجمالية في الرفيع الصرف، حيث تحملنا شدة الشعور سريعاً إلى ما بعد الوعي بالوسط جميعاً ومن

خلاله. والطريقتان معا يلخصهما قول <ملتن> عن الشعر إنه، بالقياس إلى البلاغة، يكون الشعر «أكثر بساطة واتصالاً بالأحاسيس والأشواق».

وما لا يتصف بالمفارقة، لذلك، يجب ألا يقتصر على ما يصلحه المتصف بها، أو ينقذه أو يوثّقه. وقد نتفق مع<أناتول فرانس>في مقالة عن <رابليه> أن «عالماً بلا مفارقة يشبه غابة بلا طيور» ولكننا لا نريد لكل شجرة أن تحمل من الطيور أكثر مما تحمل من الأوراق. بل قد نرى بدل ذلك أن ما يتصف بالمفارقة وما لا يتصف بها أقرب إلى ضدّين متكاملين، مثل العقل والعاطفة، كل منهما مرغوب وضروري، ولكن الواحد منهما لا يفي بجميع أغراضنا. وقد ذهب <توماس مان> إلى شيء من هذا في قوله:

> المفارقة والتطرف ـ هذا بديل ومسألة «إمّا ـ أو». والإنسان الذكي له أن يختار (إذا كان يملك ذلك) فيتّصف بالمفارقة أو التطرف. وليس في الحقيقة من إمكان ثالث. أما أيّ الصفتين يتّخذ فيعتمد على ما يقبله أنه الجدل الصحيح الأخير المطلق: الحياة أم الروح... فعند المتطرف لا تشكل الحياة جدلاً. فلتكُن الروح، ولتهلك الحياة! /باللاتينية/. لكن كلمات المفارقة هي: «أيمكن للحقيقة أن تكون جدلاً إذا كانت مسألة حياة؟».

(من كتاب: تأملات إنسان غير سياسي)

إن «الإمكان الثالث» هو المستحيل، ولكنه مع ذلك (وهنا المفارقة) أمر إلزامي باتخاذ الصفتين معاً: المفارقة والتطرف.

لقد قال <توماس مان> بعد ذلك «تهدف المفارقة دوما إلى الجانبين: الحياة والروح». لكن هذا، كما سنرى، ينطوي على مفارقة أعلى، توصف بقبول صاف متجرّد للتعارض الأبدي بين الحياة والروح، بين ما يتصف بالمفارقة (بمعنى أكثر تشكيكاً) وما يتصف بالتطرف.

مجابهة المفارقة

«ما لا تاريخ له يمكن تعريفه» <نيتشه>. لهذا السبب وغيره نجد مفهوم المفارقة غامضاً، غير مستقر، ومتعدد الأشكال. فكلمة «مفارقة» لا تعني اليوم ما كانت تعنيه في عصور سابقة، ولا تعني في قطر بعينه كل ما يمكن أن تعنيه في قطر آخر، ولا في الشارع ما يمكن أن تعنيه في المكتب، ولا عند باحث ما يمكن أن تعنيه عند باحث آخر. فالظواهر المختلفة التي تطلق عليها المفارقة قد تبدو ضعيفة الارتباط ببعضها جداً. لقد كان تطور الكلمة الدلالي مسألة مصادفة. فمن ناحية تاريخية كان مفهوم المفارقة عندنا نتيجة تراكمية لاستعمالنا الاصطلاح، من وقت لآخر عبر القرون، بشكل بدهي تارة، لا مبالٍ تارة، متعمد تارة أخرى، في وصف ظواهر كانت تبدو، ربما من باب الخطأ، أنها تحمل ما يكفي من التشابه مع ظواهر أخرى معيّنة سبق لنا أن أطلقنا عليها الاصطلاح. ويمكن تشبيه مفهوم المفارقة في وقت من الأوقات بسفينة ألقت مراسيها. لكن الرياح والتيارات وهي قوى متغيّرة ودائمة، تسحبها رويداً عن مراسيها. ولم يحدث إلا في وقت قريب جداً أن دخلت الكلمة في اللغة المحكية، مع شيء من التكلف جعل عبارة «يا للمفارقة!» تحل محل «يا للصدفة!» أو حتى «يا للغرابة!».

ولا يمكن عمل شيء تجاه ذلك. فأغلب الناس يستمرون على استعمال كلمة مثل «مفارقة» دون أن يعلموا أو يهمّهم أن يعلموا بالضبط كيف كانت تستعمل الكلمة سابقاً، أو إذا لم يكن ثمة كلمة أكثر مناسبة منها قيد الاستعمال. أما أصحاب المفارقة فيسهل عليهم إقناع أنفسهم أن أي تحديد أو توسيع في استعمال الكلمة، غير ما يقدمون هم، يجب استبعاده. لذلك نجد <أ. ر. تومبسن> (**الهزء الجاف**، ١٩٤٨، ص ١٥) يجادل عبثاً أن المفارقة لا تكون مفارقة إلا عندما يكون أثرها مزيجاً من الألم والتسلية؛ ونجد <گيدو المانزي> (**مفارقة المفارقة** المركز الدولي للسيمائيات وعلم اللغة، آربينو، ١٩٧٩) يقول إن ما يتصف بالمفارقة حقاً هو ما يتصف بها بشكل غامض؛ ويرى <امپسن> (المصدر السابق) أن «الوضع الأساس لمجاز المفارقة» هو ما كان «كل امرىء يفهمه» منذ حوالي أربعين سنة على أن: س من الناس الذي يتحدث حديث مفارقة، يفهمه بشكل صحيح، كما هو المقصود، ص من الناس، ولكن يسيء فهمه، كما هو المقصود، شخص ثالث هو «رقيب» أو «طاغية غبي». ويعترف <امبسن> أن «الشكل الصرف» من المفارقة كما يراه يندر وجوده، لكنه يبدو، كالآخرين، إنه يريد حرماننا من كلمة تصف ظواهر أكثر وروداً، يستثنيها تعريفه. وإذ يريد <كلينْث بروكس> في كتابه (**الجرّة المتقنة الصُنع**، ١٩٤٩، ص ١٩١) أن يتوسع في المدى الدلالي لكلمة المفارقة على أساس أنها «أشمل اصطلاح لدينا لنوع التحديد الذي تتسلّمه العناصر المختلفة في سياق من ذلك السياق» فإنه يبدو راضياً أن يتركنا بلا كلمات تميز بين المفارقة (بمعناه الجديد) كما في قصيدة <تنسُن> بعنوان «دموع، دموع تافهة»، وبين المفارقة (بمعنى أقدم) كما في قصيدة اليوت بعنوان «أغنية حب ج. ألفريد پروفروك».

ففي مسألة التعريف إذن، لن أُصرّ (إلا عندما أنسى) أن على كل امرىء أن يضبط ساعته على ساعتي. ولسوف أعطي الوقت كما أراه، لأن ذلك هو الوقت الوحيد الذي أعرف. ان محاولاتي في التعريف والتحليل التي تبدأ في الفصل القادم سوف تسبقها إشارات إلى تاريخ مفهوم المفارقة لكي يستطيع القارىء مقارنة ما لديه بها.

فيما يلي مجموعة من الأمثلة، تصور شيئاً من المدى الذي أتوقع أغلب الناس من أصحاب المعرفة الأدبية (الإنكليزية) أن يعدوه في باب المفارقة. والأسماء وصفية أو تقليدية، ويجب ألا تُستنبط منها أية آمال تصنيفيّة. ويطلب من القارىء أن يحاول إيجاد ما تشترك فيه هذه الأمثلة.

١ ـ المفارقة تنفيذاً بلاغياً

لقد ارتكبت الحكومة هفوات صغيرة من قبل، بالطبع. لقد صدرت عنها أخطاء طفيفة في السياسة الاقتصادية. وقد صادف أن أخرجت من البلاد أشخاصاً أبرياء. وقد راهنت على النظام الدفاعي الخطأ. وقد اجتاحت البلاد الخطأ. جميع هذه الهفوات يمكن التسامح بشأنها... ولكن اليوم نجد أحد أعضاء الحكومة قد اضطجع مع المرأة الخطأ، وكان من نتيجة ذلك أن ألقى عبئاً ثقيلاً على مصادر الأخبار في هذه البلاد.

(مايكل فرين، في تعليقه على قضية پروفيومو جريدة الأوبزرڤر، ١٩٦٣).

٢ ـ التواضع الزائف أو مفارقة الاستخفاف بالذات:

كذلك أتوسّل إليكم أن تغفروا لي،
أنني لم أضع الناس في مراتبهم
في هذه الحكاية، حيث يجب أن يوضعوا.
فأنا قصير البصيرة، كما قد تعلمون.

(چوسر، حكايات كانتربري)

٣ ـ هزء المفارقة:

كل ما أعرفه أن الكتاب قد فُقد، وأنا أحسّ كما يفترض عادة أن «وردزورث» قد أحسّ عندما أدرك أن <لوسي> ترقد في قبرها، وراح يصيح مؤكداً أن ذلك عنده يعني الكثير، أو شيئاً من هذا القبيل... <لوسي> لم تكن جذابة بشكل خاص ـ ولا كتاب <فروست> بعنوان حياة مشاهير المسيحيين؛ فلم يكن ثمة سوى القليل ممن يمتدحها، ومن ذلك القليل كان الأقل يسعه أن يحمل نفسه على حبها.

(صاموئيل بتلر)

٤ ـ المفارقة بالتشابه:

أوپرا الشحاذ، مزرعة الحيوان[٤].

٥ ـ المفارقة غير اللفظية:

يقال إن ملوك سيام كانت لهم طريقة في معاقبة النبلاء بتكريمهم بهدية قوامها فيل أبيض مقدس، هدية لم يكونوا قادرين على ردّها بل كانوا مرغمين على الاحتفاظ بها على ما تفرضه من نفقات مدمّرة.

٦ ـ غرارة المفارقة:

كانت ساحات اللعب شديدة القرب من المصنع
بحيث في كل يوم تقريباً
كان الأطفال الكادحون يطلّون
فيرون الرجال يلعبون
(من قصيدة للشاعرة ساره كليگهورن)

٧ ـ المفارقة الدرامية، أو منظر العمى:

هَيْستنگر : قبل أن يزيد أسبوعان من عمري، سأبعث إليهم بخديعة لا تخطر ببال.

كاتسبي : الموت شينٌ، يا سيدي الكريم، عندما يكون الناس غير مستعدين له ولا يتوقّعونه.

هَيْستنگز : فظاعة، فظاعة! وهذا هو شأن
رِفرزوفَوْن وگري، وهذا ما سيجري
لأناسٍ آخرين ممن يحسبون أنفسهم آمنين
مثلك ومثلي، واللذين، كما تعلم، يعزّان
على صاحبي السمو رچارد وبكنگهام.

كاتسبي : كلا الأميرين يضعانك في منزلة عالية،
(جانباً) لأنهما يتصوران رأسه على الجسر.
(شكسبير: الملك رچارد الثالث، ٣/٢/٦٢ ـ ٧٢)

٨ ـ المفارقة غير الواعية (عبارة صاموئيل بتلر):

ب ـ فرنسيس وليم. في التاسع عشر من تموز، في مستشفى كولفيلد، الزوج المحبوب لريتا، الأب المعزّز لكل من لين وكارگريت <مسز جنكنز> والكاهن بل، وپيتر، وجم،

وروزماري <مسز فورستر> وتم، والحمو الحنون لكل من نونا وآلن ومونيكا ولورين وبول وكيت، والجد العزيز لواحد وأربعين من الأحفاد واثنين من أبناء الأحفاد.

ليرقد بسلام.

(إعلان وفاة)

٩ ـ مفارقة تنمّ عن نفسها:

(يجب أن يُعاملوا كما عاملوا «ويلي» والآخرين بل أسوأ. ليتني أستطيع أن أجمع بعض الناس وأقتل أولئك الرجال بيدي!.

«وهذه ليست طريقة مسيحية في الكلام»، قالت <پورشيا>. (بوسعنا أن نتكىء مرتاحين ونعلم أنهم سوف يُقطَّعون إرباً بالمذراة ويُشوَون على نار أبدية بيد الشيطان).
(كارسن ماك كلرز، القلب صيّاد مستوحد، ١٩٥٤، ص٢٠٣)

١٠ ـ مفارقة الأحداث:

أ ـ «لا شيء شاذ يدوم طويلاً. رواية ترسترام شاندي لم تدم طويلاً[٥].
(دكتور جونسن)

ب ـ يحسب الرومان أنهم يتخلّصون من عدوّ عندما يقومون بنفي <كوريولانس>؛ والنتيجة أنهم دفعوا به إلى أيدي أعدائهم التقليديين، الڤولسكيين، فعاد على رأس جيشهم وهو عازم على تدمير روما.

١١ ـ المفارقة الكونية:

الدموع التي تنثال حول هذا المشهد المحزون
من الجهد المضني في روح تتعذب،
تسخر منها أشباح الرفعة وأضاليلها
وترعبها شائكات الظروف،
قد تدفع بالرحمة خلف حدود الاحتمال
فتحسب أن ثمة ذا مفارقةٍ دنيء فظيع
قد أقام عناصر الأفلاك هذه في غير أوان
ليراقب التياع ما فيها من أرواح حبيسة،
(ليت الحقيقة تحميها) لا ليراقب ما لديك
من إرادة لا مكر فيها، لا إثارة، لا معرفة.

(توماس هاردي، **الحاكمون** ج ٢، ٦، ٥)

١٢ ـ مفارقة التنافر:

أ ـ «أية مفارقة مبكية أن يقوم قصر قبالة كوخ» <تيوفيل گوتييه).

ب ـ «المثل الأعلى لمفارقة التنافر هو المسيح، الضحية البريئة جداً والمستثناة من المجتمع البشري».

(نورثرپ فراي **تشريح النقد**، ١٩٥٧، ص ٤٢)

١٣ ـ المفارقة المزدوجة:

ثمة دوماً غمامة خفيفة من المفارقة في الإصغاء، الوقور الهادىء الرزين، الذي يوليه من غير تحيّز قاضٍ ذكي، نحو خصمين يعرضان قضيتهما أمامه، بكل ما في القناعة العميقة من جديّة وحماس مستثار. والذي يجعل التناقض ممتعاً أن الحق والحقيقة لا يقفان مع جانب دون غيره، كما لا يوجد قصد خبيث ولا سخافة عقل لدى أي من الجانبين، بل ان كلاً منهما قد أعماه التحيّز أو الحماس أن ينصف آراء خصمه. فالمفارقة هنا لا تكمن في تصرّف القاضي. بل إنها راسخة في القضية نفسها، التي يبدو أنها تحابي كلاً من الخصمين وهي في الحقيقة تروغ منهما معاً. وهذا كذلك هو ما يضفي أعلى درجة من الطرافة على صراعات الأحزاب الدينية والسياسية.

(كونوپ ثرلوال، «حول المفارقة عند سوفوكليس» المتحف اللغوي مج ٢، ١٨٣٣، ص ٤٨٩ ـ ٩٠)

١٤ ـ مفارقة الاعتماد المتبادل:

أ ـ «ثمة مفارقة فظيعة في المسرح. فأنت تمثّل أناساً، أناساً عاديين، ولكنك إذ تواصل العمل، يقلّ اتصالك بالناس خارج المسرح».

(ممثلة)

ب ـ «لو عَرفَ الشباب؛ لو قدِر المشيب!»

(هنري ايستيانن، البواكير، ١١١)

١٥ ـ المفارقة الرومانسية:

أ ـ توماس مان: دكتور فاوستس.

ب ـ من ذاك الذي كنت تحادثه فوق الهضبة؟.

ـ مهرّج ضل طريقه فدخل هذه المسلسلة الهزلية.

ـ حسناً.

ـ حسناً؟ لماذا؟.

ـ لأنه إذا أمكن الدخول أمكن الخروج.

(ت. ك. رايان، «تمبلويدز» مسلسلة هزلية في مجلة العصر)

تشكل هذه الأمثلة مدخلاً للحديث عن تعقيدات المفارقة. والتاريخ المتعرج لهذا المفهوم مما سيأتي الحديث عنه سيؤدي بنا إلى رؤية هذا المخلوق نصف الأسطوري المزدوج الطبيعة كما يوجد الآن ـ فهو مزدوج الطبيعة لأنه من المسلّم به عموماً أن ثمة شكلين أساسيين من المفارقة، مختلفين لكن متصلين وليس من السهل الفصل بينهما؛ وهو مخلوق نصف أسطوري لأن «المفارقة» ليست سوى مفهوم، عنصر واحد في نظام مفهومات هو بدوره ليس سوى وسيلة متّفق عليها مؤقتاً للوصول إلى فهم للعالم. إن تغييراً في موقع من مواقع النظام (وربما قد حدث مثل هذا التغيير فعلاً) قد يؤدي إلى اكتشاف ان مفهوم المفارقة كما نفهمه اليوم قد يعيقنا فعلاً عن النظر إلى الأدب بمنظار جديد: فليس من المستبعد أن «المفارقة» وهي اليوم مفهوم رئيس في النقد الأدبي، قد تغوص في الأعماق خلف مفهوم «السموّ» الذي كانت العصور السابقة لا تطيق الاستغناء عنه.

٢
مفهوم يتطور

مفهومات سابقة عن المفارقة

ثمة بعض المواقف والأقوال لا نتردد في وصفها بالمفارقة. يعود <أوديسيوس> إلى <إيثاكا> فيجلس في قصره بالذات متخفياً بزيّ شحّاذ، فيستمع إلى أحد الخاطبين وهو يهزأ من فكرة احتمال عودة <أوديسيوس> إلى وطنه. ثم نقرأ (ترجمة ريو في شدة اقترابها من المعنى الأصلي):

> وهـذا أوديسيوس والقـوس بين يـديـه يقلّبهـا ويتفحصها يَمنةً يَسرةً، خشية أن تكون الديدان قد أوغلت فيها فَنَخِر العظم منها لطول غياب باريها.
> وإذا الخاطبون ينظر بعضهم إلى بعض فَنَدّتْ منهم قولة قائل: «يا له من خبير له في الأقواس نظر! لا ريب أنه كان يجمعها في موطنه أو يريد أن يقيم لها مصنعاً، فهو يقلّب القوس كمن أفاد علماً في حياته وهو يغذّ في سبيلها!».
>
> (الأوذيسّة، الكتاب ٢١، طبعة پنكوين)

ونحن لا نكاد نشك أن أوائل من استمعوا إلى الأوذيسة قد استجابوا إلى هذا الموقف بشكل لا يكاد يختلف عن استجابتنا، فشعروا بتلك الهزّة المعروفة لمشهد امريء في تمام الغفلة عن أنه ينكر احتمال وقوع شيء كان قد وقع فعلاً، وأن ثمة أمام عينيه دليلاً يدحض كلماته وهي تخرج من فمه. أما السخرية

اللاذعة، فهذه كذلك لا بد أن كان لها، قبل حوالي ثلاثة آلاف سنة، نفس الأثر الذي تتركه فينا اليوم، من حيث الأساس.

لقد اخترتُ هذين المثالين الموغلين في القِدم، أحدهما مفارقة موقف والآخر مفارقة لفظية، لكي أصل مؤقتاً إلى تمييز ميسور ـ لا للإيحاء بأن المفارقة اختراع أغريقي، إذ بوسعي اختيار من «سفر الخروج» ومن ملحمة <بيولف>[1] ـ بل لأشير أولاً إلى قِدَم الظاهرة، ولكي أبيّن كذلك أن المفارقة، بوصفها شيئاً نراه ونستجيبُ إليه وشيئاً نمارسه، يجب تمييزها عن كلمة «المفارقة» وعن مفهوم المفارقة. أما الظاهرة فقد حصلت الاستجابة إليها قبل أن يطلق عليها اسم، وقبل أن يوجد لها مفهوم؛ وأما الكلمة فقد كانت موجودة قبل أن تُطبّق على المفهوم. لو كان لدى هوميروس كلمة تصف هزء الخاطبين فإنها لم تكن «ساركازموس»، [الإغريقية وتفيد السخرية] <ايرونيئيا>، [الإغريقية وتفيد المفارقة] لأن الأولى لم تتخذ معناها الحديث حتى وقت متأخر جداً والثانية لم تكن تفيد المفارقة اللفظية حتى عصر أرسطو. أما مفارقة الموقف، وهي ما ينطوي عليه كلام الخاطبين في حضور <أوديسيوس> أنه لن يعود إلى وطنه، فهي رغم بقائها النوع الرئيس من المفارقة في الدرامه منذ أيام <آيسخيلوس> حتى الوقت الحاضر، لم يطلق عليها أحد اسم المفارقة حتى حلول القرن الثامن عشر. كما أنه لا يبدو أنها قد سميت باسم آخر قط، رغم أنه من غير المعقول أن <سوفوكليس> وشكسبير لم يدركا بوضوح الأثر الدرامي لهذا النوع من المفارقة، علماً بأن <راسين> قد أدرك ذلك حتماً. وتظهر كلمة «مفارقة» في بعض ترجمات كتاب الشعر لتقابل كلمة أرسطو «انقلاب الحال» التي تفيد انقلاباً مفاجئاً في

الظروف، وربما كانت هذه الكلمة تؤدي بعض معنى المفارقة الدرامية.

ترد كلمة «ايرونيئيا» أول مرة في جمهورية أفلاطون. يطلق الكلمة على سقراط أحد الذين يهاجمهم، ويبدو أنها تفيد نوعاً من «الأسلوب الناعم الهادي الذي يستخف بالناس». وذو المفارقة عند <ديوسثينيس> مواطن يتملّص من مسؤولياته مدعياً عدم لياقته للقيام بها. وهو عند <ثيوفراستوس> امرؤ مراوغ غير ملتزم، يخفي عداواته، يتظاهر بالصداقة، لا يبدي أفعاله على حقيقتها ولا يقدم جواباً واضحاً أبداً. وهذا ينطبق على <الآنسة فيرفاكس> في رواية ايما[٢]، إذ ترفض التعبير عن رأيها الخاص: «أكان وسيماً؟» تسأل «أيما»، ولا تتلقى جواباً سوى «أظن أنه كان يعدّ شاباً طيباً جداً». وقد يبدو ذلك شديد البعد عن أي مفهوم حديث عن المفارقة، لكن من يقرأ كتاب <وين بوث> بعنوان **بلاغة الرواية** ـ ١٩٦١ يجد كيف أن الراوية ذا المفارقة التقليدي، من نوع <فيلدنگ> أو <جين أوستن> قد تطور من خلال الراوية ذي المفارقة اللاشخصي، كما نجد عند <فلوبير> و <هنري جيمز>، فصار راوية قد هجر تماماً أية مسؤولية لهداية حكم القاريء، فأصبح بذلك النقيض الحديث لصاحب المفارقة الأغريقي القديم.

لكن أرسطو، ربما لأنه كان يفكّر بسقراط، كان يضع «ايرونيئيا» بمعنى التظاهر الذي ينال من ذاته، في مرتبة ترتفع عن نقيضتها «الازونيئيا» أو التظاهر المتبجّح: فالتواضع، ولو كان تظاهراً، هو، في الأقل، أفضل من التباهي. وفي حدود نفس الوقت تقريباً نجد الكلمة التي كانت تشير أول الأمر إلى نمط من السلوك تعود لتفيد استعمال اللغة بشكل خادع؛ فقد

أصبحت المفارقة اليوم صيغة بلاغية: الذم بما يشبه المدح، أو المدح بما يشبه الذم.

وكلمة «ايرونيا» عند <كيكيرو> لا تحمل المعاني المهينة التي تحملها الكلمة الأغريقية. فهو يستخدمها إما صيغةً بلاغيةً، أو بمعنى «التظاهر المهذب»، تلك الصفة المحترمة عند سقراط، مفارقة تسري في تضاعيف الحديث. فنحن، لذلك، إذ نستخدم كلمة «مفارقة» بطريقة سُقراط بالتظاهر أن له آمالاً كبيرة أن يتعلم من محدِّثه معنى القداسة أو العدالة، يكون مفهوم المفارقة لدينا رومياً وليس إغريقياً، رغم أنه يستحيل الظن أن أفلاطون لم يدرك طبيعة المفارقة وأثرها قدر ما أدرك <كيكيرو>. إضافة إلى هذين المعنَيين للمفارقة عند <كيكيرو> نجد البلاغي، <كوينتليان> يقدم مفهوماً وسطاً للمفارقة، يطوّر صيغة بلاغية لتصبح جدلاً قائماً بذاته كما في تطوير مفارقة من نوع «ولكن، برغم ذلك، لدى المسيحية أشياء تقولها» حتى اتخذت شكل مقالة <سويفت> بعنوان: القول [ضد] إلغاء المسيحية.

لا تظهر كلمة «المفارقة» في الإنكليزية حتى عام ١٥٠٢ ولم تدخل في الاستعمال الأدبي العام حتى بداية القرن الثامن عشر؛ فمثلاً نجد <درايدن> يستعملها مرة واحدة فقط. لكن اللغة الإنكليزية كانت غنيّة بعبارات سائرة في الاستعمال اللفظي يمكن أن نعدّها مفارقة في طور التكوين مثل: يسخر، يهزأ، يعيّر، يغمز، يتهكّم، يزدري، يحتقر، يهين، ونجد <پتنام> [في كتاب نشره غفلاً من الاسم عام ١٥٨٩] بعنوان فن الشعر الإنكليزي (أعاد نشره ج. د. ولكوك وأ. ووكر، لندن، ١٩٣٦) يترجم كلمة «ايرونيا» بعبارة «الهزء الجاف» مما

يشير بوضوح إلى إدراك الوجه الجامد من مفارقة لفظية أكثر رهافة. وفي أواخر القرن السابع عشر وفي غضون القرن الثامن عشر شاع استعمال كلمات مثل: سخرية، ضحك، مزاح، هزء، لَذّع، سَلْق، غَمْز، وقد ساعد ذلك دون شك في الإبقاء على «المفارقة» كلمةً أدبية. كتب <سويفت> في يوميات ستيلا (٢٥ شباط ١٧١٢ ـ ١٣) يقول «رآني اللورد أمين الخزانة الليلة الماضية عند اللورد <ماشامز> وشكرني على صحبتي لأنني لم أتناول العشاء معه منذ ثلاثة أيام».

في إنكلترا، كما في بقية أوربا الحديثة، تطوّر مفهوم المفارقة بشكل بطيء جداً. فقد أهملت أول الأمر المعاني الأكثر طرافة عند <كيكيرو> و <كوينتليان>، حيث كانت المفارقة طريقة في معاملة خصم في جدال، أو خدعة لفظية في جدل بأكمله، ثم صار ينظر إليها صيغةً بلاغيةً بالدرجة الأولى، خلال ما يزيد على مئتي سنة. لقد صار تعريف الكلمة: «قول المرء نقيض ما يعنيه» أو «أن تقول شيئاً وتقصد غيره» أو «أن تمدح لكي تذمّ وتذمّ لكي تمدح» أو «سخرية وهزء». ثم صارت تستخدم لتفيد التظاهر، حتى ما لا ينطوي منه على مفارقة، أو تخفيف القول[٣]، أو المحاكاة الساخرة (مرّة في الأقل، عند بوپ). وفي غضون النصف الأول من القرن الثامن عشر ظهرت أعمال مثل: **أوراق بكرستاف، تاريخ جون بُل، أقصر الطرق مع المنشقّين، أوپرا الشحاذ، جوناثان وايلد**، ثم **حكاية دكتور روبرت نوريس عن الهياج الغريب المؤسف عند المستر جون دينيس، الموظف بديوان الجمارك**، وعند ذلك توسّع معنى كلمة «المفارقة» من جديد ليشمل أعمالاً كهذه. كان بعض الكتّاب يجدون في المفارقة نمطاً من السلوك، وفي ذهنهم صورة واضحة من حديث <كيكيرو> عن سقراط. ويتميز

<شافتسبري> بأنه اتخذ لنفسه «مفارقة ناعمة» أسلوبا يتصف بالمفارقة، ظاهرة ليّن العريكة لطيف (ولو أنه لا يخلو من هزء) وباطنه وقور محافظ.

وفي منتصف القرن الثامن عشر نجد مفهوم المفارقة في إنكلترا، وفي بقية الأقطار الأوروبية على قدر ما أعلم، لم يتطور كثيراً في الملامح العامة أكثر مما بلغ من التطور على يد <كوينليان>. صحيح أن المرء يجد الكلمة مستعملة اسماً وصفةً هنا وهناك ـ كما عند <ناش> ـ ١٥٨٩، و <برتن> ـ ١٦٢١، و <سرتوماس براون> ـ ١٦٤٦، و<جورج دانيل> ـ ١٦٤٩، و<فيلدنگ> ـ ١٧٣٠ ـ بمعاني تتوقع أو يبدو أنها تتوقع التطورات اللاحقة. وحتى عندما تكون الكلمة مستعملة بشكل جديد بما لا يقبل الشك، فإن هذه حالات متفرقة من الاستعمال لم يتبعها الآخرون، أو ربما أن الكتّاب أنفسهم لم يكونوا على وعي بهذا المعنى الجديد الذي ابتكروه. والكاتب <فيلدنگ> هو أحد الكتّاب الذي يُجدينا النظر في كتاباتهم لنرى أنه لا يستعمل الكلمات من دون قصد. ففي كتابه غندور المعبد (١٧٣٠) يجعل <ينگ پدَنت> [الدعيّ الفتيّ] يقول «إنني أبتهج بالمفارقة [إذ تدعوني إمرأة مغروراً]». ورغم ما في هذا القول من تشابه سطحي، إلا أنه يختلف عن المفارقة الحميمة التي تخالف المديح من أجل أن تمدح، لأنها شيء مختلف تماماً. فالدعيّ الغَرير هنا يقول إن قيم النساء مرتبكة إلى حدّ أنهن إذ يبتعدن عن المديح يمكن القول أنهن يقصدنه. فالمرأة هنا لم تقصد المفارقة في كلامها؛ ولكن يبدو كأنها قد قصدت. كان هذا توسعاً جذرياً جديداً في مفهوم المفارقة. وفي عام ١٧٤٨ أضفى <فيلدنگ> على الكلمة استعمالاً جديداً آخر في مجال الخديعة الهجائية (القديمة قِدَم محاورات سقراط والتي عرفها «لوقيان» في كتابه

بيع الأعمار كما يعرفها كلّ روّاد المسرح وقرّاء الروايات) في ابتكار أو تقديم شخصية الأحمق الذي يندفع إلى مساندة رأي يريد الكاتب إدانته، لكنه بخَرَقه يكشف عنه من دون وعي. إن هذه المفارقة التي تنّم عن الذات، لم تعد ثانية موضع ملاحظة بشكل واضح إلا بحلول القرن العشرين، على قدر ما أعلم.

إن هذا التلخيص لمفهوم المفارقة حتى منتصف القرن الثامن عشر يعتمد على كتاب <ج. ج. سجك> بعنوان عن المفارقة، وبخاصة في الدرامه «١٩٤٨»، وعلى كتاب <نورمن نوكس> بعنوان كلمة المفارقة في سياقها ١٥٠٠ ـ ١٧٥٥ [١٩٦١] ونحيل القارىء عليهما.

مفهومات لاحقة عن المفارقة:

في نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر اكتسبت كلمة «المفارقة» عدداً من المعاني الجديدة. إن المعاني القديمة لم تُهمل، بالطبع، كما أن الأساليب القديمة في الاتصاف بالمفارقة لم تُترك. ولو أن المرء يلاحظ ميلاً نحو الانتقاص من المفارقة الهجائية بوصفها رخيصة مبتذلة. والمفارقة التشكيكية بوصفها قاسية. جارحة أو شيطانية.

إن المعاني الجديدة جديدةٌ من وجوه عديدة قد تستطيع تصنيفها. لكنها تشكّل في النتيجة تحولاً جذرياً في مفهوم المفارقة يشبه ما أحدثته الرومانسية من تحوّل جذري في النظرة إلى العالم عما كان سائداً في القرون السابقة، وإذ كان يُنظر إلى المفارقة في السابق على أنها أساساً مقصودة ومؤثرة، فيدرك أحدهم غرضاً باستعمال اللغة بأسلوب المفارقة (المثال الأول)، فقد أصبح بالإمكان الآن رؤية المفارقة على أنها شيء يمكن أن يكون غير مقصود، شيء يمكن ملاحظته، ولذلك يمكن التعبير عنه

في الفرح شيء قد حدث، قد وعاه المرء أو يمكن أن يُجعل المرء على وعي به (المثال العاشر): ومن الآن تغدو المفارقة ذات طبيعة مزدوجة، فهي مؤثرة حيناً، وهي يمكن ملاحظتها حيناً. وإذ كان ينظر إلى المفارقة في السابق على أنها لا تُمارَس إلا موضعياً أو عرضياً (المثال الثالث)، فقد غدا الآن ممكناً تعميمها والنظر إلى العالم أجمع كأنه مسرح ذو مفارقة والبشر جميعاً محض ممثلين (المثال الحادي عشر). وإذ كان ينظر إلى المفارقة في السابق على أنها عمل محدود أو طريقة مُتَبنّاة في الأكثر (كما هي الحال عند سقراط) فقد غدا بالإمكان الآن أيضاً أن ينظر إليها على أنها التزام دائم واعٍ. فذو المفارقة الأمثل يبقى ذا مفارقة دوماً، يقظاً حتى تجاه مفارقة أنه ذو مفارقة دوماً؛ والمفارقة، باختصار، يمكن رؤيتها على أنها إجبارية، حركية، جدلية.

إن أهم المعاني الجديدة التي اتخذتها كلمة «المفارقة» قد ظهرت من تفاعل التأملات الفلسفية والجمالية التي جعلت لألمانيا الزعامة الفكرية في أوربا لسنين عديدة. كان «عالم المفارقة» الرئيس في هذه الفترة <فريدريك شليگل>، لكننا سنذكر <أوگست ڤيلهلم> أخاه كذلك، إلى جانب <لدڤيگ تيك> و <كارل زولگر>.

والمرحلة الأولى في هذا التطور الجديد، منطقياً إن لم يكن زمنياً، هي النظر إلى المفارقة لا من زاوية من يمارسها، بل من زاوية من يقع ضحية المفارقة، وبذلك يتحول الاهتمام من الإيجابي إلى السلبي. وقد يكون الضحية هو الهدف الذي تريد المفارقة إصابته، حاضراً كان أم غائباً. أو الشخص الذي أخفق في إدراك المفارقة، سواء كان هو المقصود بها أو لم يكن. وعند إضفاء فكرة المفارقة على غرير غافل يقع ضحية مفارقة لفظية أو ضحية شكل آخر من المفارقة الهادفة، كما سأدعوها، يغدو بالإمكان وصف ذلك المرء بالمفارقة، أي أنه،

على غفلة منه، صار ضحية ظروف أو أحداث تتخذ في الغالب صفة شخصية. والجديد في هذا الأمر إضفاء «صفة» المفارقة؛ فإن فكرة الحظ، مثلاً، الذي يلوّح بوعود زائفة من السعادة، لكنه يقدم الشقاء بدل ذلك هي فكرة تضارع في القِدَم ما نجده في كتاب <جون ده مونك> يعنوان حكاية الوردة - ١٢٨٠؟ ومحوره: «الحظ يسخر منك». في عام ١٨٠٠ يتحدث <فريدريك شليگل> عن الوقوع غفلةً في مفارقة، لكنه لا يقدم لذلك وسيلة مفارقة ذات طابع شخصي. وفي عام ١٨١١، يرى <آوگست ڤيلهلم شليگل> أن شكسپير يعرض مفارقة أحداث في مسرحية الملك هنري الخامس:

> بعد معاركه الشهيرة، أراد هنري أن يدعم انتصاراته بزواج من أميرة فرنسية؛ وجميع ما يشير إلى ذلك يقصد منه مفارقة في هذه المسرحية. فثمرة هذا الزواج، الذي كان الشعبان يأملان منه سعادة في المستقبل، لم تكن سوى ذلك الملك الضعيف الهزيل هنري السادس، الذي خسر كل شيء في عهده أفدح خسران.

(محاضرات في الفن والأدب الدرامي [١٨٠٩ - ١١] ترجمة جون بلاك، لندن، ١٨٦١، ص ٤٣٢)

إن الخطوة التي يقوم بها هنري لضمان مستقبله تغدو نفس الخطوة التي تؤدي به إلى كارثة في المستقبل. وإن التشابه. بين مفارقة أحداث كهذه وبين ما دعوته مفارقة هادفة يتضح إذا وصفنا، مثلاً، مديحاً مبطناً بالمفارقة بعبارات مشابهة:

«إذ نجد الكلمة التي يراها المقصود بالمفارقة على إنها إطراء تغدو عكس الإطراء».

وإذا نظرنا إلى مفارقة الأحداث على انها انقلاب يحدث مع مرور الزمن، وإلى المفارقة اللفظية على إنها انقلاب في الدلالة، يسهل إطلاق كلمة «المفارقة» على انقلابات ذهنية متجاورة أخرى، أي يمكن ملاحظتها، وبخاصة ما يأتينا منها جاهزاً في الأدب. وهكذا يجد <آوگست ڤيلهلم شليگل> ما يتصف بالمفارقة في طريقة شكسپير يقع في تحجيم المشاهد الجادة بوساطة مشاهد كوميدية أو ساخرة أحياناً، أو في مجاورة شخصية معجبة بذاتها مع شخصية أخرى لا تشارك الأولى نفس الشعور. وهو يجد مفارقة «خفيّة» في عرض شكسپير:

> سهولة خداع الذات، والرياء نصف الواعي نحو أنفسنا، الذي بوساطته تحاول حتى أنبل العقول إخفاء أثر يصعب تحاشيه من دوافع أنانية في الطبيعة البشرية.
>
> (نفس المصدر ص ٣٦٩)

يرى <لدڤيگ تيك> عند شكسپير مفارقات أحداث ومفارقات مواقف كذلك: «ثمة مفارقة بالغة العمق في مشهد الأمير [في مسرحية الملك هنري الرابع، القسم الثاني] وهو يجلس إلى جوار والده وهو على فراش الموت، فيستعجل في رفع التاج ليضعه على رأسه وهو بعد الأمير» (نقلته <انگريد شتروشنايدر - كورس> في كتابها المفارقة الرومانسية في النظرية والتكوين، ١٩٧٧، ص ١٣٣). ويرى <تيك> أن هذه المفارقة «عميقة» ربما لأن <الأمير هال> إلى جانب ظنه نومة أبيه نومة الموت (وهي مفارقة «سطحية») يظهر كذلك على غير وعي بالدوافع التي قادته إلى تلك الغلطة، ويجد <تيك> أيضاً مفارقة في صورة شكسپير عن <بروتس>: «فهو رجل في

غاية الفضل والنقاء والنبل والكمال، لا يسعى إلا نحو الأفضل: لكنه في السياسة أعمى ضعيف» (نفس المصدر). وتقع المفارقة في عمى <بروتس> عن عماه وإخفاقه في إدراك إلى أين سيقوده ذلك. وبعد ذلك، صار وضع الأضداد جوار بعضها، عَرَضياً أو عن غير قصد، يعدّ في باب المفارقة. وفي عام ١٨٢١ كان <ج. هـ. شوبرت> يرى مفارقة في أي تنافر يحصل بشكل طبيعي، مثل تجاور في السياق الطبيعي بين انسان عاقل وقرد مضحك، أو جواد مطهّم وحمار أخرق. ومن أمثلة المفارقة المألوفة في المراجع الفرنسية قول <گوتييه>: «أية مفارقة مبكية أن يقوم قصر قبالة كوخ!». والدافع (غير المعلن عنه) لهذا التوسّع الدلالي كان بلا شك مظهر التصميم في هذه الأمثلة الجذّابة من التجاور.

وكانت المرحلة الثانية تعميم هذه المفارقات المحلية المحدودة. ويبدو أنه قد كان في غاية اليُسر الإرتفاع بمفارقة الأحداث إلى المراقي الماوراطبيعية، كبيرة كانت تلك المفارقات أم صغيرة، كوميدية أم مأساوية، مما تعرّض لها الكثير منا في الغالب. وهكذا نتخيل وراء هذه الأحداث وجود قوة خارقة أو قَدرية، ساخرة، مزاجية، معادية أو غير مبالية. كان <فريدريك شليگل> يرى مفارقة بالغة في أن «المحرّك الأكبر وراء كل شيء» يكشف عن نفسه في الأخير أنه خائن حقير (كما ورد في كتاب <سجك> السابق، ص ٢٠). في عام ١٨٣٣ وجد <كونوپ ثرلوال> في مقالته «حول المفارقة عند سوفوكليس» أن «التناقض بين الإنسان بآماله ومخاوفه وأعماله وبين القدر المظلم العنيد يقدم مجالاً واسعاً للكشف عن المفارقة المأساوية». لقد قدم القرن التاسع عشر تسميات كثيرة لهذا التعميم من مفارقات الأحداث: مفارقة القَدَر /بالألمانية/

ومفارقة الشقاء، العالم، التاريخ، النوع، الطبيعة، أقدارنا، الوجود /بالفرنسية/ ومفارقة القَدَر، الظروف، الزمن، الحياة /بالإنكليزية/. والجديد هنا ليس فكرة «أننا لسنا سوى ألعوبة بين النجوم تتقاذفنا كيفما تشاء» بل الجديد هو استعمال كلمة «مفارقة» للتعبير عن ذلك.

وشبيه بذلك، فكرة أن الحياة تنطوي على عيوب لا سبيل إلى إصلاحها، أو أنها تنطوي على تناقض لم تكن بالفكرة التي كان الرومانسيون أول من خطرت لهم، لكنهم أول من استعمل كلمة «المفارقة» في مثل هذا السياق. لقد مرّ بنا أن <آ. ف. شليگل> يتحدث عن المفارقة بخصوص وعي شكسبير «بالأثر الذي يصعب تحاشيه من دوافع أنانية في الطبيعة البشرية» (التوكيد من عندي). وفي الصفحة التالية يتحدث عن «شرعية الاعتراضات المضمرة» [لدى مشاهدي مسرحيات شكسبير الأكثر انتباهاً] تجاه التصويرات المبالغ بها عن الطبيعة البشرية، وهي اعتراضات كان شكسبير قد توقّعها واعترف بها إذ سمح «بلمحة عابرة على الوجه الأقل بريقاً من الوسام». والمفارقة برأيْ <شليگل> توجد عند شكسبير في «المناورة الحاذقة» كما توجد في «نظرة المفارقة» لديه نحو العلاقات البشرية. لكن <شليگل> في نظري، لا يخطو الخطوة اللاحقة فيرى حقيقة أن الناس خليط من الصفات المتناقضة على أنها مسألة تتميز بالمفارقة بشكل موضوعي.

لقد مرّ بنا أن مفهوم المفارقة قد توسع في هذه الفترة الرومانسية إلى أبعد من المفارقة الهادفة «إذ يتّصف امرؤ بالمفارقة» ليشمل ما سوف أدعوه بالمفارقة الملحوظة «إذ تُرى الأشياء أو تُقدَّم متصفة بالمفارقة». فهذه المفارقات الملحوظة - سواء كانت مفارقات أحداث، أو شخصية (جهل بالذات)، كشف

للذات)، أو موقف أو مفارقة أفكار (مثل التناقضات الداخلية الخفية في نظام فلسفي مثل الماركسية) - يمكن النظر إليها على أنها موضعية أو شاملة. لقد كانت هذه جميعاً تطورات كبرى، ليس أقلها تطور مفهوم مفارقة العالم /بالألمانية/، المفارقة الكونية أو المفارقة العامة، مفارقة العالم وفيه الإنسان أو الفرد ضحية، لكن <فريدريك شليگل> قد أضاف إلى الفكرة تطوراً جديداً بل أكثر تطرفاً، فعلى يديه غدت المفارقة منفتحة، جدلية، متضادة أو «رومانسية».

ويرى <شليگل> أن وضع المفارقة الماورا طبيعي الأساس عند الإنسان أنه كائن محدود يجتهد أن يدرك حقيقة غير محدودة، لذلك لا يمكن فهمها. بوسعنا أن ندعو ذلك «المفارقة الملحوظة عن الطبيعة»، والضحية الإنسان. قال <شليگل>: «إن أبرز خصائص الطبيعة دفق لا ينتهي من الطاقة الحيوية». ثم مضى يقول: إن الطبيعة غير محدودة في «تنوّع الأشكال المخلوقة» كما في «قابلية انتاجها المتزايدة من الحياة الطبيعية» («عن حدود الجميل» في آثار جمالية ومنوّعة ترجمة عن الألمانية بقلم ف. ج ملينگتن، لندن ١٨٤٩، ص ٤١٨). الطبيعة ليست وجوداً بل صيرورة، «فوضى متدفقة بلا حدود»، عملية جدلية من الخلق المتواصل والإفناء، والإنسان، وهو ليس سوى واحد من هذه الأشكال المخلوقة التي سوف تُفنىٰ عن قريب، يجب أن يدرك أن ليس بمقدوره بلوغ نفوذ دائم على الكل في مجال الفكر أو الخبرة. وهو برغم ذلك يُدفع، أو كما قد نقول اليوم «يُمَنِهجُ» ليستوعب العالم، ليختزله إلى نظام ووضوح، لكن أي تعبير عن فهمه سوف يكون محدوداً لا محالة، لا لأنه هو نفسه محدود، بل لأن الفكر واللغة مما

ينطوي على الانتظام والثبات، بينما في اللبّ من الطبيعة مراوغة وتقلّب.

إن هذه المفارقة الملحوظة في وضع الإنسان يجب ألا ينظر إليها على أنها ورطة لا أمل فيها، لأنه يمكن مقابلتها بمفارقة هادفة. فكما أن الطبيعة المشخّصة قد تعبث بأشكالها المخلوقة أو تضعها في موضع مفارقة، فتبدو أنها تَعِدُ كلًّا منهم بوجود مطلق مستقر، لكنها تبعث في ذلك الوجود نسبية وقلقاً بسبب الدفق الدائم من الخلق والإفناء، كذلك الإنسان، أو الفنان بوجه أخص، من حيث كونه جزءاً من الطبيعة، يمتلك طاقة خلق وإفناء معاً، كما يمتلك في آنٍ معاً إبداعاً متحمساً مندفعاً وقلقاً يعي ذاته، يتصف بالمفارقة، لا يمكن أن يقتنع بالمحدود من الإنجاز، بل يجب أن يتفوّق بلا حدود حتىٰ على ما خلقه خياله وإلهامه. أما ما يمكن أن يكون فعلاً ورطة لا أمل فيها فهو عالم مفهوم تماماً، يكون لذلك، بمعنىٰ من المعاني، عالماً ميتاً.

تكمن الأصالة والقوة في تفكير <شليگل> في فهمه الراسخ للحياة على أنها عملية جدلية، وفي إصراره على أن السلوك البشري لا يكون بشرياً تماماً إلا عندما يكشف كذلك عن ثنائية حركية بيّنة. ففي جميع كتاباته نجده يدحض قانون التناقض، وينكر قيمة أي شيء لا يكون هو نفسه وكذلك نقيضه المتولّد ذاتياً. فهو يقول إن «المفارقة شكل من النقيضة؛ والنقيضة (شرط لا بد منه) /باللاتينية/ للمفارقة، فهي روحها ومصدرها ومبدأها» ويقول: «المفارقة تحليل [عكس توليف] الفرضية والنقيض». «فمن القاتل للذهن أن يكون لديه نظام وأن لا يكون. وما عليه إلا أن يقرر في جمع الإثنين معاً».

المفارقة [الـرومانسيـة] هي التظاهـر الوحيـد غير المقصود ومع ذلك هو مقصود تماماً. . . يجب أن يكـون كل شيء هـازلاً وجاداً، مكشـوفـاً ببـراءة ومستـوراً بعمق. ويصدر ذلـك عن (فهم الحياة) /بالفرنسية/ والروح العلمية بالإرتباط مع فلسفـة غريزية تماماً وواعية تماماً. تضم المفـارقة وتثيـر شعوراً لا يذوب من العداوة بين المطلق والنسبي، بين استحالة التواصل التام وبين ضرورته.

(شذرات نقدية رقم ١٠٨، طبعة پيتر فرچاو، فريدريك شليگل: لوسينده والشذرات، ١٩٧١)

يقول <شليگل> إن الإبداع الفني له وجهـان متناقضـان لكنهمـا متكامـلان. ففي الوجـه المنبسط يكون الفنـان غريـراً متحمساً ذا الهام وخيال؛ لكن هذا الحماس الطائش أعمى، فهو لذلك غير حّر. «وفي الوجه المنكمش، يكون الفنان متأملاً واعياً ناقداً ذا مفارقة(لكن المفارقة من دون حماس خاملة أو متكلّفة. لذا فالوجهان معاً ضروريان إذا شاء الفنان أن يكون متحمساً ذا كياسة وناقداً ذا خيال. فالفنان الذي يستطيع إبراز فعل التوازن الصعب هذا، هذا «التواتر الدائم بين الحماس والمفارقة» ينتج عملاً ينطوي في تضاعيفه على سيرورة وجوده. وسـوف يكون كالمبدع أو الطبيعة موجوداً في كل عنصر مخلوقٍ محدود، لكن القارىء سيعي كذلـك وجود المبـدع المتسامي بـوصفه موقف مفارقة تجاه ما أبدع. ان هذا التفوّق الخلاّق من الأبـداع هو مفارقة رومانسية؛ فهو يرفع الفن إلى أعلى قوة لأنه يرى للفن نمط إنتاج هو في أعلىٰ المعاني مصطنع، لأنه مقصود وكيفي تماماً، وفي أعلى المعاني طبيعي، لأن الطبيعة كذلـك عملية حركية دائمة الخلق ودائمة الوصول إلى أبعد مما تخلق. وفي

مجال الأمثلة، يشير <شليگل> غالباً إلى دون كيخوته، ترسترام شاندي. وكتاب <ديديرو> جاك القَدَري وجميعها أعمال تكون عملية التأليف فيها متداخلة مع الإنتاج الجمالي الذي بدوره يقدِّم بشكل صريح على أنه فنّ «محاكاة» حياة. ومن باب التضاد أن هذا الوعي بالذات المُحاكي ذاته يجعل العمل أكثر طبيعية لا أقل.

يرتفع مفهوم <كارل زولگر> عن المفارقة إلى مراقي ماوراطبيعية أكثر امتناعاً حتى مما لدىٰ <فريدريك شليگل>، إلى درجة أن الذين تصّدوا لتفسير <زولگر> لم يُعد يسهل علينا فهم ما يقولون. فهو يضع المفارقة في اللب من الحياة، وبشكل أكثر صراحة مما يفعل <شليگل>: وإذ يمكن تبيان الشامل واللامحدود والمطلق عن طريق أشكال معينة محدودة أو نسبية، أي بإلغاء الذات أو طمسها، فإن هذه بدورها يجب أن «تتحطم» في أثناء إنجاز وظيفتها وهي كشف الشامل واللامحدود والمطلق. وتكمن المفارقة في الحركة الثنائية المتضادة، حيث يضحّي أحد المستويين منها نفسه للآخر.

ومفهوم المفارقة على أنها ذلك الشيء الذي يعيد التوازن أو يحفظه يوجد بعبارات أكثر وضوحاً لدى <آوگست ڤيلهلم شليگل> شقيق <فريدريك> الأكبر الذي يقصّر عنه في المغامرة الفكرية:

> المفارقة [في الدرامه]... نوع من الاعتراف يدخل في نسيج التمثيل نفسه، يعبّر عنه في وضوح يزيد أو ينقص، وعما فيه من تحيّز مفرط في مسائل التصور والشعور، وبوساطته يعود التوازن من جديد.

(نفس المصدر، ص ٢٢٧)

لقد أعيد اكتشاف هذا المفهوم عن المفارقة على يد <آي. أي. رچاردز> الذي يعرّف المفارقة بطريقة مشابهة يقول إنها «إدخال النقيض والدوافع المكملة» للوصول إلى وضع متوازن» (مبادىء النقد الأدبي الطبعة الثانية، لندن ١٩٢٦ ص ٢٥٠). ويتصل بذلك فكرة أن المفارقة، في شكل مفارقة ذات تؤدي إلى توازن، إنما تتوقع وتستعد لهجوم محتمل «بالمفارقة» يأتي من الخارج. ويتحدث <فريدريك شليگل> عن الحاجة إلى تحديد الذات بالمفارقة «لأن المرء إذ لا يحدّد نفسه، فإن العالم سيحدّده». «شذرات نقدية، ٣٧ في ترجمة فرچاو السابقة). لقد سبقت الإشارة إلى <آوگست ڤيلهلم شليگل> في قوله إن شكسپير إذ سمح لنا أن نلمح «الوجه الأقل بريقاً من الوسام» كان يتوقع من جمهور ذكي «اعتراضات مكتومة» ضد الأغراق في المثالية. وتعود هذه الفكرة للظهور كذلك عند <رچاردز> وعند <روبرت پن وارن>: «يختبر الشاعر رؤياه بإخضاعها لنيران المفارقة... على أمل أن النيران ستصفّيها» («الشعر النقي وغير النقي» في كتاب من تحرير ر. دبليو. ستالمن بعنوان آراء ومقالات في النقد، ١٩٢٠ - ١٩٤٨ نيويورك ١٩٤٩، ص ١٠٣).

إن صاحب المفارقة الذي يتحاشى أحادية الجانب بأن يُدخل الوضعَ النقيضَ في براعة، بوصفه وضعاً لا يقل صحة، يمكن القول إنه قد بلغ بذلك موقفاً موضوعياً أو متجرداً تقريباً. ومفهوم المفارقة موضوعيةً هو آخر (ما سوف أذكره من) المعاني الكثيرة الجديدة أو الظلال الجديدة التي تلحق بكلمة «المفارقة» مما يعزى إلى الرومانسية الألمانية. فقد استعمل المصطلح بهذا الشكل الأخوان <شليگل> وكذلك <كارل زولگر> وآخرون. يقول <آوگست ڤيلهلم شليگل> ان أكثر الدراميين

يجسّدون ذاتيتهم الخاصة في شخصية أو وجهة نظر يفترض في الجمهور أن يتعاطف معها. لكن شكسبير رغم أنه يغدق على كل شخصية من شخصياته و (أشكاله المخلوقة) دفقاً من الحياة بحيث لا نشكّ أنه قد دخل في صلب مشاعرهم، فإنه في الوقت ذاته متجرّد عنهم جميعاً، (يحلّق طليقاً فوق) موضوعات مسرحياته حتى لا تعبّر عن ذاتيته الخاصة، بل (تعبّر عن العالم أجمع) بشكل جماعي، وتلك، كما يقول <گوته> أمارة الفنان الحق.

لكن <آوگست ڤيلهلم شليگل>، خلافاً لشقيقه، يرى أن المفارقة دوماً وظيفة هجائية، أخلاقية أو تقليصيّة. ففي حديثه عن (كارلو گوزّي> ومؤلفاته الدرامية التي تقوم على الحكاية الخرافية يشير إلى الطريقة التي تقف فيها الأقنعة (النثرية) موقف مفارقة من الجزء (الشعري) لكنه لا يتساءل إن لم يكن بالإمكان كذلك القول بأن الشعري يمكن أن يقف موقف مفارقة من النثري. إن حذق المفارقة عند شكسبير عجيب، لكنه (يقبر الحماس). وفي الحساب الأخير تغادر المفارقة المسرح عندما تدخل «المأساة الحقّة»، وهي فكرة يجدها المرء عند <رچاردز> كذلك. لكن <زولگر> يرى في المأساة موقف مفارقة من الأفضل، من جانب من هو أسمى من ذلك الأفضل، وهو الحقيقة. وهذا في الأقل هو تفسير <كيركيگارد> لقول <زولگر>.

> ونحن نرى أبطالاً يبدأون بالتساؤل إن كانوا قد أخطأوا في الأنبل والأسمى من عناصر أحاسيسهم وعواطفهم، لا بما يخص الإظهار الناجح [لهذه الأحاسيس والعواطف] وحسب، بل حتى بما يخص مصدرها وقيمتها. والواقع أن ما يثيرنا هو تدمير هذا الأفضل بالذات.

ويضيف <كيركيگارد> قائلاً: «نحن لا يضيرنا تدمير العظيم، بل إننا نتقبّل تدميره لأن الحقيقة قد انتصرت، ونحن نبتهج بانتصارها» (مفهوم المفارقة ترجمة لي كاپل، ١٩٦٦، ص ٣٣٤).

والإسم الآخر في تاريخ مفهوم المفارقة يعود لكاتب انكليزي، درس الفلسفة الألمانية والأدب. فالمقالة الطويلة التي كتبها <كونوپ ثرلوال> عن المفارقة عند <سوفوكليس> والتي سبقت الإشارة إليها، تدين بشيء إلى المفهومات الألمانية عن المفارقة، لكن للكاتب آراءه الخاصة في ذلك. فهو يشير إلى المفارقة اللفظية المألوفة منذ زمان بعيد، كما يشير إلى ما يدعوه بالمفارقة الجدلية، وهو الإسم الجديد للإسلوب المحرج الذي يميز المجادلة السقراطية، الأمر الذي سبق أن دعاه <كيكيرو> بإسم المفارقة. ثم يقدم <ثرلوال> مصطلح المفارقة العملية التي يقول إنها (مستقلة عن جميع أشكال الكلام) وإنها تقع في (نوعين مختلفين تمام الاختلاف). يقوم النوع الأول على تعويض كلمات المفارقة بأفعال المفارقة ـ إهداء أفيال بيضاء بدل مديح في الظاهر ـ فهي لذلك تبقى مفارقة مؤثرة. ويشمل النوع الثاني أنماطاً مختلفة من المفارقة الملحوظة ـ المرء الذي تضطره الظروف أن يقول ما يعرف أنه سيُساء فهمه لا محالة ويؤدي إلى عواقب وخيمة؛ الطريقة التي يقلب الحدثُ بها آمالنا ومخاوفنا؛ <كلايتمنسترا> تبتهج بسلامتها عندما يكون الجمهور عارفاً أن مصيرها قد تقرر الحكم فيه؛ كبرياء الشعوب الذي يسبق السقوط؛ مفارقة التناقض بين الظاهر من بهرجة روما وبين انهيارها الداخلي؛ جدلية التاريخ، في ما يبدو سقوطاً فاجعاً لحضارة بعينها وهو في الحقيقة تطور مرغوب لأنه يفسح المجال لبروز حضارة لاحقة أكثر روعة؛

وأخيراً، وهو ما يختلف في النوع عن جميع ما سبق، المفارقة المزدوجة، كما دعاها <إمپسن> بعد ذلك، مما وجده في أنتيگونه وفيلوكتيتيس، في قضايا المحاكم ولدى الفئات الدينية والسياسية، حيث يكون التضاد المباشر لا بين مظهر مقبول وحقيقة كئيبة (أو العكس) بل بين وجهين يختلط فيهما الجيد بالرديء.

في إدراك وجود المفارقة في هذه الأوضاع المختلفة والأحداث كان <ثرلوال> يعلم أنه يستعمل كلمة «مفارقة» الإنگليزية بمعاني جديدة. لكن هذه المعاني الجديدة سبق لها أن تطورت في المانيا. فقد سبق <هيگل> مثلاً في رؤية مفارقة في المسار الجدلي للتاريخ، وقبله <زولگر> حرّر المفارقة مما لحقها من معاني سلبية فعاد بالإمكان إطلاق الكلمة على أوضاع وأحداث تبدو لا خير فيها لكنها لا تلبث أن تنقلب إلى نقيضها. فالمفارقة المزدوجة في أنتيگونه تقع في المنطوى من عبارة <فريدريك شليگل>: «توتّر الأضداد» كما تقع مثلاً في موقف كاتب يجمع مشاعر النقيضين تجاه شخصياته. كما أن تشبيه الشاعر بالخالق عند <ثرلوال>، رغم أنه يعود إلى أصول أبعد في القدم، يكشف عن أثر المنظّرين الألمان:

> الشاعر الدرامي خالق عالم صغير، يحكم فيه دون منازع، يقدّر مصائر مخلوقاته الخيالية التي يمنحها الحياة والروح طبق ما يختار من سبيل... ومن محيط [المحاكاة] هذا [مما خلقت يداه] يقف الشاعر بعيداً.
>
> (كونوپ ثرلوال «عن المفارقة عند سوفوكليس» المتحف اللغوي مج ٢، ١٨٢٣، ص ٤٩٠ - ١)

والجديد في كلام <ثرلوال> مفهوم انگليـزي محدد عن المفارقة الدرامية، المفارقة التي ينطوي عليها كلام شخصية لا تعي أن كلامها يحمل إشارة مزدوجة: إشارة إلى الوضـع كما يبدو للمتكلم. وإشارة، لا تقل عنها ملاءمة، إلى الوضع كما هـو عليه، وهـو الـوضـع المختلف تمـامـاً ممـا جـرى كشفـه للجمهـــور. وممـا يتصف بـالمفـارقـة بهـذا المعنى قـول <آيگيستوس> في مسرحية اليكترا»:

لا شك، يا رب، أن هنا مثالاً
على جزاء عادل.

فهو يحسب أن الجثة أمامه هي جثة عدوّه. والواقع أنهـا جثة زوجته. والمهم في ما لدى <ثرلوال> ليس مقدار الأصالة بل العرض الواضح وكثرة الأمثلة؛ وذلك مما جعل مقالته أثراً مهماً في تاريخ مفهوم المفارقة في الإنگليـزية، فهـو قد ثبّت مصـطلح «مفارقـة القدر» ومفـارقـة سـوفـوكليس «أو المفـارقـة الدرامية». أما مصطلح المفارقة العمليّة فكان اختياراً لم يكتب له التوفيق.

إن القارىء الذي ينظر إلى ما تراكم أمامه من تنظير حول المفارقة على مدى قرن ونصف من الزمان وما زال يقول، كما قال <فريدريك شليگل> من قبل: «أيّة آلهة سوف تنقذنا من جميع هذه المفارقات؟» سيرتاح إذا سمع أن مقالة <ثرلوال> كانت آخر خطوة كبرى في التاريخ الطويل لمفهوم المفارقـة. فقد وضعت تلك المقالة في باب المفارقة جميع الأنواع الرئيسية من المفارقة التي جرت في الاستعمال، وجميع طبقات الظواهر التي نعدّها اليوم في باب المفارقة، بشكل أو آخر. وكل ما قيل منذ ذلك التاريخ يمكن أن يعّد في باب إعادة الصياغة، أو إعادة

الاكتشاف، او التفريق بين المفارقة «الحقة» و «المزعومة»، أو في باب التوضيح أو التصنيف أو التفريع؛ أو يمكن أن يعّد في باب المناقشات العامة عن طبيعة المفارقة ومكانتها في حياة الإنسان الفكرية والروحية، وموقعها بالنسبة إلى الأنماط الأدبية الأخرى.

إن تفكير <كيركيگارد> في المفارقة، منذ عام ١٨٤١ عندما طرح آراءه في كتاب مفهوم المفارقة، يتجه بشكل رئيسي إلى وضع المفارقة بين ما يدعوه «الطورين» الجمالي والأخلاقي من التطور الروحي. يرى <كيركيگارد> أن «من يمتلك مفارقة جوهرية يمتلكها طوال النهار»؛ فهو لا يتصف بالمفارقة بين وقت وآخر أو في هذا الإتجاه أو ذاك، بل يحسب الوجود بمجمله «يقع في باب المفارقة» وهو لا يتخذ المفارقة أبداً لكي ينال الإعجاب أنه من أصحابها. فعند <آمييل> تكون المفارقة فلسفية أو عامة؛ فهو يمتلك مفهوماً عن قانون للمفارقة: (يدخل العبث في تضاعيف الحياة: الكائنات الحقيقية تناقضات لمستها حياة، تفاهات خرجَت إلى حيِّز الفعل) (المجلة الحميمة. ١٥ تشرين الثاني ١٨٧٦). تكون المفارقة رومانسية بالدرجة الأولى عند <هاينه> و <بودلير> و <نيتشه> و <توماس مان>، لكن <هاينه> يعي كذلك وظيفة الحفاظ على الذات في المفارقة، وعياً يعود بالنظر إلى صورة <ثيوفراستس> عن صاحب المقارقة. كما يتطلع إلى بعض اعتراضات القرن العشرين على المفارقة. وإذ كانت «مفارقة العالم الشاملة» عند <هيگل> جدلية، وسلبية عندما تكون في سياق أوسع - «يترك الله الناس يفعلون ما يشاءون بعواطفهم الخاصة واهتماماتهم؛ ولكن النتيجة تكون لا في بلوغ مآربهم بل في بلوغ مآربه» (كما ورد في كتاب ج. ر. ج. ميور بعنوان

دراسة في منطق هيگل، اكسفورد، ١٩٥٠، ص ٢٥٧) ـ نجد <هـاينـه> عـدميـاً: «صـانـع الكـون الأعـظم» يشبـه <أريستـوفـانيس> يسحق الجنس البشـري تحت «ظـرفـه العملاق». لكن <هاينه> كان يرى جدلية «لا تتقدم» في دون كيخوته: <سانچو پانزا> وسيّده، رموز الجسد والروح تسخر من بعضها مفارقةً من خلال تنافرها المتبادل. كان <صاموئيل بتلر> وصديقته <الآنسة سافج> يبتهجان بما أسمياه الدعابة غير المقصودة أو المفارقة غير المقصودة، وهما تسميتان للكشف غير المقصود عن مواقف المرء الحقيقية ومعتقداته: كما حدث إذ تكلم مؤخراً طبيب في مستشفى فقال: «ثمة حوالي ٨٠٠ مريض [في السنة] يتم إخضاعهم إلى العناية المركّزة». وفي عام ١٩٠٢استعمل <جول ده گولتيير> عبارة «البوڤارية»/ إشارة إلى مدام بوڤاري بطلة رواية فلوبير/ لوصف الطريقة التي يرى الناس بها أنفسهم على غير ما هم عليه، وبخاصة عندما يتخيلون أنفسهم أبطال الروايات الخيالية. والواضح أن «البوڤارية» نوع من المفارقة وكان يمكن أن تدعى كذلك لو أن الفرنسيين في ذلك الوقت كانوا قد طوّروا مفهوم المفارقة إلى الدرجة التي وصل إليها الألمان والإنكليز.

إذا كان مفهوم المفارقة العدمية هو الذي ساد في عصر ما بعد الرومانسية من القرن التاسع عشر فإن المفهوم السائد في القرن العشرين يبدو مفهوم مفارقة نسبية بل غير ملتزمة. فنحن نقرأ أن المفارقة «نظرة في الحياة تجد الخبرة عرضة لتفسيرات متنوعة، ليس فيها واحدة صحيحة دون غيرها، وإن تجاور المتنافرات جزء من بنية الوجود». (صاموئيل هاينز النسق في شعر هاردي چاپل هل، نورث كارولاينا، ١٩٦١، ص ٤١ ـ ٢). ورغم أن هذا التعريف يجعلنا نرى مفارقة

شكسبير كما رآها <آوگست ڤيلهلم شليگل>: موضوعية متجردّة واضحة الرؤيا، خلواً من التحيّز، فإنه كذلك يفتح الطريق أمام النسبية، ومنه إلى مفهوم عن المفارقة لا يكاد يميزها عن الغموض أو حتىٰ الخوف من الظن بأن المرء قد قصد شيئاً لم يقصده. يقول <رولان بارت> عن <فلوبير> في كتابه س/ز:

> فهو إذ يسوس مفارقة تشرّبتها الشكوك يصير إلى نوع من القلق مطلوب في الكتابة: فهو يرفض إيقاف تلاعب الرموز (أو يفعل ذلك بشكل رديء) وتكون النتيجة (وهذا بلا شك مقياس الكتابة الصحيح بوصفها كتابة) ان القارىء لن يعرف إذا كان الكاتب مسؤولاً عما يكتب (أي إن كان ثمة موضوع بعينه وراء لغته): فجوهر الكتابة (معنى العمل الذي يكوّن الكتابة) أن يمنع أي جواب عن السؤال: من المتكلّم؟
>
> (نقله جوناثان كلر الشعرية البنيوية لندن ١٩٧٥، ص ١٥٨ ـ ٩)

والمفارقة بهذا المعنى الأخير طريقة في الكتابة تريد أن تترك السؤال قائماً عن المعنى الحر في المقصود: فثمة تأجيل أبدي للمغزى. فالتعريف القديم للمفارقة ـ قول شيء والإيحاء بقول نقيضه ـ قد تجاوزته مفهومات أخرىٰ؛ فالمفارقة قول شيء بطريقة تستثير لا تفسيراً واحداً بل سلسلة لا تنتهي من التفسيرات المغيِّرة. ولسوف نعود إلى هذه الفكرة العجيبة. فعلى المستوى الشائع، مستوى التقارير الصحفية مثلاً قد تستخدم كلمة «المفارقة» في وصف أحداث المصادفة أو عندما

يكون الفرق ضئيلاً بين النجاح والفشل في مسألة ذات أهمية عظمى:

> كان فريق انقاذ مبكّر قد مرّ على بعد أمتار قليلة من البقعة التي سقط فيها الفتيان الثلاثة ليلة الأحد. والمفارقة الأخرى أن طائرة مروحية تابعة لمصلحة الطوارىء كانت قد طافت بالمكان في ساعة مبكّرة من صباح الإثنين، لكنها لم تستطع رؤية شيء وسط كثافة الأدغال والأعشاب.
>
> **(جريدة العصر)**

في كتابة هذا الفصل أفدتُ كثيراً من مقالة <نورمن نوكس> عن المفارقة في **معجم تاريخ الأفكار** مج ٢ - ١٩٧٣ تحرير <فيليب ب. وينر> وكذلك من الفصل الأول عن المفارقة الرومانسية بقلم <آن ك. ميلور> في كتابها بعنوان. **المفارقة الرومانسية الإنكليزية**، ١٩٨٠.

(٣)
تشريح المفارقة

خصائص جوهرية:

لدى النظر في ذلك النمو الهائل الذي أصابه مفهوم المفارقة منذ أواخر القرن الثامن عشر يحق لنا أن نتساءل إن كان ثمة ما يبقي عليها في حالة من التماسك. هل ثمة صفة مشتركة واحدة أو ربما مجموعة من الصفات المتشابهة يظهر بعضها في جميع أمثلة المفارقة وفي المفارقة دون غيرها؟ إذا لم نستطع بيان ذلك لن نستطيع بلوغ مفهوم واضح عن المفارقة أو تبيّن الصفات التي تميز نوعاً من المفارقة عن غيره. يشكّل هذا الفصل بحثاً عن الصفات المشتركة والصفات المميِّزة، معتمداً على أمثلة المفارقة في نهاية الفصل الأول، ولكن ليس على هذه الأمثلة دون غيرها.

المظهر والحقيقة:

«الميزة الأساس في المفارقة تباين بين الحقيقة والمظهر» (هاكون شڤالييه مزاج المفارقة نيويورك ١٩٣٢، ص ٤٢). هل يتجسد ذلك في أمثلتنا؟ إن <مايكل فرين> و <چوسر> و <بتلر> و <گي> و <أورويل> و <ملوك سيام> و <سارة كليگهورن> جميعاً يتظاهرون بشكل لا يصعب تصديقه (الأمثلة ١ - ٦) إنهم يقولون أو يفعلون شيئاً لكنهم في

الحقيقة يؤدون معنى مختلفاً تماماً. و <هيستنگر> ودكتور جونسن وعوام روما (الأمثلة ٧ ـ ١٠) جميعاً مطمئنون في افتراضهم، لكنهم في غاية الخطأ، إن الأمور هي كما تبدو عليه أو أنها ستكون كما هو منتظر. ومؤلف إعلان الوفاة و <پورشيا> (المثالان ٨ و ٩) معاً ظنا أن ما يعبّران عنه من مشاعر إنما هي مناسبة تماماً، وبوسعنا أن نرىٰ في المثالين معاني لا تقبل الشك ذات مغزى مغاير. يشير <هاردي> بوضوح (المثال ١١) إلى ما هو في الحقيقة لا مبالاة كونية مجردة فتحسب مفارقة غير لفظية من جانب الإله. (لو أن «ذا مفارقة دنيء فظيع/ قد أقام عناصر الأفلك هذه في غير أوان/ ليراقب التياع ما فيها من أرواح حبيسة» لكان تباين المفارقة بين ما يبدو أن الإله يفعله، في نظر المؤمنين الصادقين، وبين ما كان يفعله حقيقة). وفي المثال ١٢ أ يوجد ما يبدو تعمّداً؛ إذ نشعر أن مثل هذا التنافر الصارخ لا يمكن أن يحدث صدفة. وفي المثال ١٢ ب قد يكون افتراضنا الغرير، الذي تصلحه المفارقة، ان الذنب يجب أن يعاقب لا البراءة. وفي المثال ١٣ يشير <ثرلوال> نفسه إلى واقع الحال وإلى ما يبدو أنه كذلك. وفي المثال ١٤ يكون افتراضنا المغلوط أن العالم منسّق بشكل معقول؛ والآن يقال لنا أن الممثل كلما زاد في ممارسة صنعته ازداد سوءاً، وإن الزمن، إذ يعلمنا كيف نعيش بحكمة، ينتزع منا قدرة العيش نفسها. والطُرفة في المثال (١٥ ب) تبدو معقولة: على المستوى الذي تقدمه المسلسلة ـ وهو جانب يوهم أنه جزء من العالم الحقيقي ـ فطريق الدخول يتضمن طريق الخروج، وبعض الأمور قد تحدث خطأً. لكن الشخصيات المصنوعة لا يعقل أن تتخلىٰ عن، أو تشير إلى، الخيال التي هي من عناصره المكّونة. ثم أن الفنان في تظاهره بالنَيل من فنّه، إنما يدفعنا للإعجاب بذلك الفن.

وكلمة «الحقيقة» كما تستخدم هنا يجب أن تؤخذ على أنها لا تعني سوى ما يراه صاحب المفارقة أو المراقب المتصِّف بها على أنها حقيقة. فالذي يكون قد سمع بالدكتور جونسن لكنه لا يعرف إن كان أسلوب رواية ترسترام شاندي قد دام طويلاً أم أنه لم يدم فإنه قد يلمس في كلام دكتور جونسن مفارقة. أما أولئك المسيحيون الذين يستطيعون «الإتكاء مسترخين» وتأمل الأرواح البشرية وهي تتقلّب على النار إلى الأبد فلسوف يغيب عنهم ما يرمي إليه <كارسن ماك كلر> حقيقةً. وفي التاريخ الذي كتبه <اناتول فرانس> بالأسلوب الرمزي نجد عبارة «كان لدى طيور البطريق أفضل جيش في العالم، وكذلك الأمر مع الدلافين» تنطوي على مفارقة قوامها الكشف، عن طريق التضاد، بأن ما يبدو تعبيراً عن حقيقة هو في الواقع، في رأي <أناتول فرانس>. إدعاءات فارغة أو معتقدات مقررة بشكل ذاتي.

وليس كل شيء هو غير ما يبدو عليه يعدّ مثالاً على المفارقة:

تراءى له أن رأى جدلاً
يبرهن على أنه الپاپا
فلما أعاد النظر وجد
أنه رأى قالب صابون ملوّن

(لويس كارول، ختام حكاية سيلڤي وبرونو
لندن ١٨٩٣ ص ٣١٩)

كما أن ليست كل طريقة في قول شيء لتعني غيره تعد مثالاً على المفارقة. فهذا <سبنسر> يكتب <دويسّا> لكي يعني «الكاثوليكية الروحية». وبعبارة أخرى. أن العلاقة بين المظهر والحقيقة ليست علاقة تشابه أو لا تشابه أو تعادل، بل

إنها، كما يقول <شفاليبه>، تضاد «أو تعارض أو تناقض أو تباين أو تنافر أو عدم اتساق».

آيرون وآلازون: التظاهر والغفلة المطمئنة:

إن الأضاليل مثل الأكاذيب والخدع والنفاق والأكاذيب البيضاء والمراوغات مما يوهم بالتعبير عن حقيقة لكنها لا تفعل، يمكن النظر إليها كذلك على أنها تناقضات بين المظهر والحقيقة. وبما أإن هذه لا ينظر إليها على أنها أمثلة مفارقة، فمن الواضح أن المفارقة تنطوي على عنصر أو عناصر أخرى إلى جانب مسألة التضاد هذه. إن كون الخديعة والمفارقة جارَين قريبَين يتضح من الكلمة اللاتينية التي تفيد المعنيّين. فعند <ثيوفراستس> نجد شخصية <آيرون> وشخصية <الآزون> تمثلان الخداع؛ الأول يتخفّى وراء أقنعة تنال من الذات، مراوغة غير ملتزمة، والثاني وراء واجهة من الإدعاءات. لكن صاحب المفارقة الحديث، سواء قام بدور المراوغ أو المتبجّح، فإنه يخادع أو يتظاهر لا لكي يوثق به، بل كما سبق القول، لكي يُفهم. ففي أمثلة الخداع ثمة مظهر يُكشف عنه وحقيقة تُحجب أما في المفارقة فإن المعنى الحقيقي يقصد به أن يُستنبط، أما ما يقوله صاحب المفارقة أو من السياق الذي يقول فيه؛ وهو «يُحجب» بمعنى لا يزيد عن كونه غير صريح، أو لا يقصد له أن يُفهم بشكل مباشر. وإذا وجد بين جمهور صاحب المفارقة من لا يراد له أن يفهم، فإن ما نقدمه لهم إن هو إلا خديعة أو مراوغة، لا مفارقة، رغم أن عدم إدراكهم قد يزيد من متعة المفارقة للجمهور الحقيقي. ان التلميحات والإشارات التي تدفع بالمخاطب أن يكمل عن طريق الاستنباط

ما لم يكتمل قوله قد يراد بها الإعلام أو التضليل: «كان في كمبردج أيام برجس وبقية الجماعة»، أو قد يراد بها المفارقة مثل:

<أليس> سوف تتزوج واحداً من الحرس
(يا لحياة الجندي من حياة صعبة).
تقول <أليس>
(عندما كنا في أول الصبا)

حيث يكون المعنى الحقيقي ما يستنبط من علاقة السبب والنتيجة بين العبارتين، وهو استنباط لا يقع في متناول الطفلة المتكلمة، التي تضعهما متجاورين برغم ذلك.

في ما دعوته بإسم المفارقة الملحوظة ـ مثل مفارقة السارق الذي يُسرَق ـ لا يوجد صاحب مفارقة، لذلك لا يوجد تظاهر بالمفارقة. ولكن يبدو أن اسم المفارقة قد لحق بأوضاع من نوع السارق المسروق عن طريق الإيمان بقوة خارقة أو قدَرٍ أو حياة أو حظ تجسّد بشكل معادٍ. عند شكسبير نجد <عطيل> يرى في الزوج المخدوع الغافل ضحية مفارقة شيطانية:

يا لها من ضغينة جهنمية وخديعة شيطانية كبرى
أن تعانق فاجرة في فراش آمن
وتحسبها عفيفة

(الفصل ٤ المشهد ١، ٧٠ ـ ٧٢)

ما يزال أحدنا يميل إلى القول، وهو يهمّ بالخروج على عجل فينقطع رباط حذائه: «هذا بالضبط ما يُنتظر حدوثه» كأن ثمة أشياء تتعمد أن تحدث فتلحق الأذى. ولكن بما أنه بوسعنا رؤية أوضاع وأحداث على أنها تتصف بالمفارقة من دون أية

علاقة بصاحب مفارقة غير بشري يتصرف مثل ملوك سيام، يمكن القول ان صاحب المفارقة والتظاهر بالمفارقة صفتان أساسيتان في المفارقة الهادفة وحسب.

ومن ناحية ثانية، يبدو أننا في المفارقة الملحوظة وحدها نجد التبجُّح وشخصية المتبجِّح، الذي يكون ضحية المفارقة. (والمتبجِّح عند ثيوفراستس ليس سوى دعيّ. ولكن الملاحظ أن أمثال هؤلاء يميلون إلى خديعة أنفسهم أكثر من خديعة أولئك الذين يتباهون أمامهم ثم ينقلبون إلى تصديق ما توهموه لأنفسهم). تكمن غفلة <پورشيا> في عماها المطمئن إلى المستوى المزدوج في ديانتها. كما تكمن غفلة عوام روما في اعتقادهم الغرير أن بالإمكان التخلص من عدو بنفيه. هكذا قام الأميركيون بدفع فيديل كاسترو إلى أحضان الروس. والغفلة عند <انتيگونه> و <كريون> تكمن في عماهما العنيد تجاه قيمة الإلتزامات المدنية وأواصر القربى. وفي بعض الأحوال لا يكون للمتبجِّج أو للغفلة من وجود أكثر من وجود الظل أو الطيف اللاحق. فنحن قد نرى أول الأمر شيئاً يتصف بالمفارقة، مثل قصر في مواجهة كوخ، فتخلق هذه المفارقة الصارخة طيفاً لاحقاً عن الغفلة أو شعوراً منقوصاً بالمفارقة قد يتيح أو لا يتيح التأمل بمثل هذه الأحوال. ومن ناحية ثانية، قد ينظر المرء إلى مثل هذه المفارقات كأنها مفارقات هادفة، أي كما لو أن أحداً قد تعمّد إحداث تنافرٍ صارخ. هنا يفترض وجود صاحب المفارقة لا وجود المتبجِّح. وفي كلتا الحالتين إذا قلنا أن مثل هذا التنافر البسيط، مهما كان واضحاً، ينطوي على مفارقة، نكون قد استعملنا الكلمة بمعنى مخفف.

تختلف ضروب التبجح كثيرا في وجوه عدة. فالمتبجّح قد يكون بالغ الغفلة أو مفرطاً في الاطمئنان، أو قد يكون شديد الحذر فيرى كل حفرة سوى تلك التي يقع فيها. فنحن قد نجده موضع لوم شديد، مثل <چارلز> المصارع في مسرحية شكسبير كما تهواه - أين هو ذلك الفتى الشهم الذي اشتدت رغبته في النوم لدى أمّه الأرض؟ - وقد نجده موضع تسامح، مثل <كاثرين> في رواية نورثانجر آبي؛ وقد ننسب إليه التبجّح بشكل يفتقر إلى المنطق و «الأنصاف»: تقع <أليس> ضحية مفارقة في المثال السابق لأن قولها: ياالحياة الجندي من حياة صعبة يجري وكأنها غير واعية أبداً بوجود البيت السابق <أليس> سوف تتزوج واحداً من الحرس - مما يؤدي إلى كونها غير واعية بالأثر الذي يحدثه ذلك التجاور في العبارتين. لكن هذا التجاور بالطبع لا يوجد إلا في القصيدة، لا في العالم الخيالي الذي أطلقت فيه عبارتها البريئة. وقد نجد تبجّحاً كذلك في محاولة عصفور أزرق يريد طرد عصفور أزرق معادٍ يرى صورته على زجاج النافذة. وقد تكون طمأنينة المتبجّح شديدة الوضوح كالذي يتوقع مطمئناً ويتنبأ بنهاية العالم، فيتخلّى عن جميع ممتلكاته؛ أو قد تكون غائرة في منطوى العبارة: تقول <برتي ووستر> عن شرطي، هو المتبجح في هذه الحالة، وقد سرقت خوذته: «مسألة مضحكة... رجل يفترض فيه أن يمنع الآخرين من سرقة أشياء من غيرهم فيأتي أحدهم ويسرق منه بالذات شيئاً يخصّه».

لكن الوضع يختلف مع المفارقة الهادفة. فبدلاً من وجود متبجّح لا يعي أن كلامه أو سلوكه في سياق بعينه يتنافر بشدة مع الوضع كما يراه المراقب، نجد صاحب مفارقة يدّعي

الغفلة. فهو إذ يؤكد (بوسائل سيأتي ذكرها) أن معناه الحقيقي سيمكن استنباطه، نجده يكتب كأنه لم يخامره الشك يوماً في ما يبدو أنه يقول، أو أن ما يقوله فعلاً سوف يمكن استنباطه. إن هذه المسحة من الصدق، وهذا الأسلوب المقبَول، إلى جانب عدم إمكان قبول ما يبدو أنه يقال، يشبه غرارة المتبجّح الفعلي أو ضحية المفارقة الملحوظة. إن توكيد مثل هذا التشابه يوجد في الإضطراب غير النادر أو الشك الذي ينجم عنه: يتحدث <ايڤلن ووه> عن «الابتسامة الماكرة المطمئنة» في صورة الموناليزا؛ لكن صفة «ماكرة» لا تناسب إلا موناليزا ذات مفارقة بينما صفة «مطمئنة» لا تناسب إلا موناليزا غريرة جعلها ليوناردو ضحية مفارقة. يقول كاتب عن حكاية جنجي في ترجمة جديدة: «إن واحدة من بدائع الكتاب ومصاعبه أن القارىء لا يدري تماماً إن كان <مورازاكي> يقصد مفارقة مهذبة أو أنه محض غرير». يضع <أوكونر> قصيدة <ساره كليگهورن> سابقة الذكر (رقم ٦) في باب «الغرارة».. «نوع من المفارقة يقع بين المفارقة اللفظية والمفارقة الدرامية» (مادة «مفارقة» في موسوعة پرنستن في الشعر وفنونه. لندن ١٩٧٤). تمدح القصيدة بأسلوب المفارقة الاختيار المناسب لملاعب الگولف، أو أنها تقدم الوضع الموحي بالمفارقة لعالم مقلوب القيم، أو أنها تفعل الأمرين معاً. إن الشعار الذي رفع في حرب ڤيتنام والقائل «اقتل شيوعياً في سبيل المسيح اليوم» يمكن أن يفهم على أنه محاكاة مفارقة ساخرة بارعة تغمز قناة أحدى الفرق الغالية في التعصب الأميركي. أو أنه شعار حقيقي جادّ في مقصده فيشكل بذلك للمراقب ذي المفارقة نوعاً من مفارقة الكشف عن الذات مما يعرضه <كارسن ماك كلر> (رقم ٩).

وإذا قام صاحب المفارقة بدور المتواضع ـ الزائف أو الحذر ـ الزائف عند شخصية <آيرون> أو بدور المطمئن ـ الزائف عند

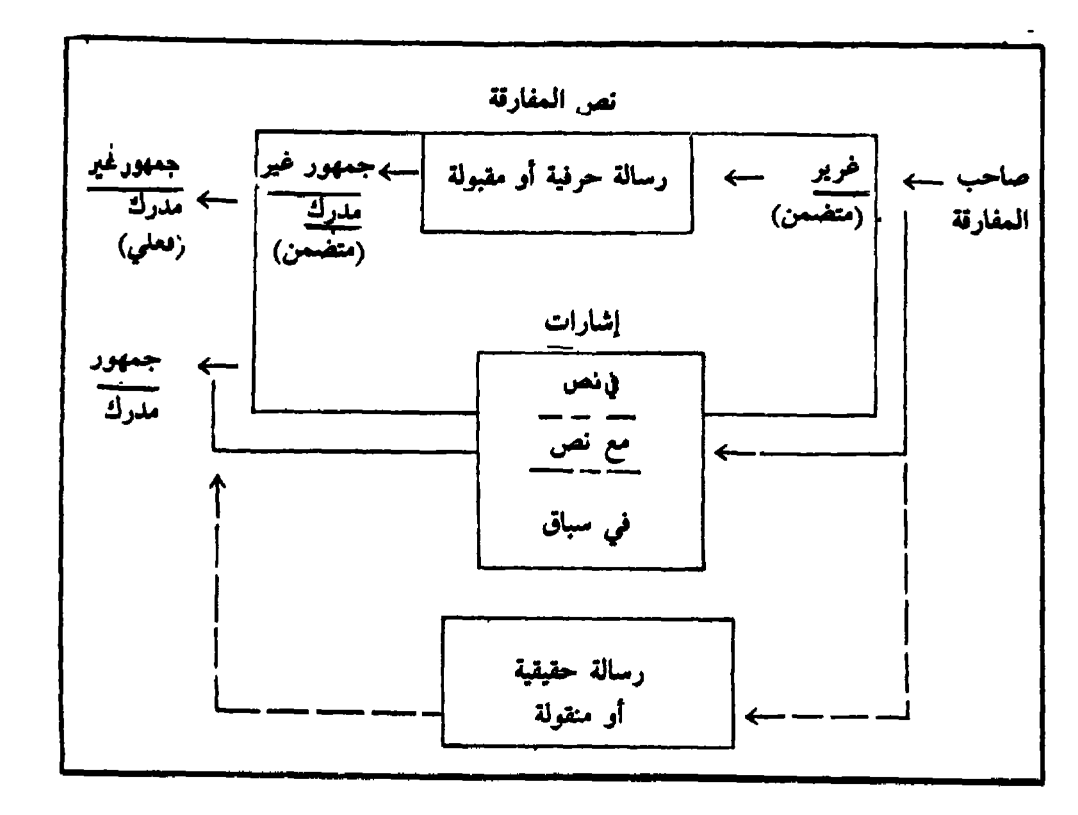
<الآزون> فإنه يقوم بدور على أية حال: وهو إذ يكتب بهذا الشكل فإنه ينمّ عن كاتب غرير يشبه <الآزون> في المفارقة الملحوظة.

البناء الدرامي:

ما لم يتم تفسير رسالة المفارقة كما أريد لها فإنها تبقى أشبه بيد واحدة تصفّق. وبعبارة أخرىٰ، إن المفارقة الهادفة لعبة يقوم بها إثنان (رغم أنها أكثر من ذلك). فصاحب المفارقة الذي يقوم بدور الغرير يعرض نصاً ولكن بطريقة أو سياق يدفع القارىء أن يرفض ما يُعبَّر عنه من معنى حرفي، مفضلاً ما لا يعبر عنه النص من معنى منقول ذي مغزى نقيض. وقد يكون ذلك أحياناً مما يمكن التعبير عنه بشكل كامل: «يا له من وجه جميل نظيف!» مثلاً، هي عبارة لا تقدم كثيراً من التحدي. ولكن بشكل عام (كما في الأمثلة ٢، ٣، ٥، ٦) يفضل النظر إلى المعنى المنقول على أنه «مجال دلالي كامن» كما تقول <لينه بيترسن> في مقالة لها (بالإيطالية بعنوان «بناء المفارقة عند زينو دي ايتالو سفيفو» المجلة الرومية عدد خاص رقم ٢٠ عام ١٩٧٩ ص ١٥: ينظر كذلك وين بوث ـ «فعل إعادة البناء لا يمكن التعبير عنه قولاً إذ يجب أن يتم فعلاً». بلاغة المفارقة شيكاغو ١٩٧٤ ص ٣٩). وتتم اللعبة عندما يوجد، بعبارة أرسطو، لا انقلابٌ في فهم القارىء وحسب، بل تبيّن كذلك لصاحب المفارقة وما يقصده فعلاً من خلف تظاهره. وتفسير التلميحات والإشارات الخالية من مفارقة يختلف عن هذه بأنه ينطوي على تبيّن ولكنه يخلو من انقلاب.

تبيّن التخطيطات الآتية، بطريقة مبسّطة، عمليات نقل وتفسير المفارقة الهادفة.

الأدوار والرسائل
السياق الاجتماعي ـ الثقافي



ملاحظات:

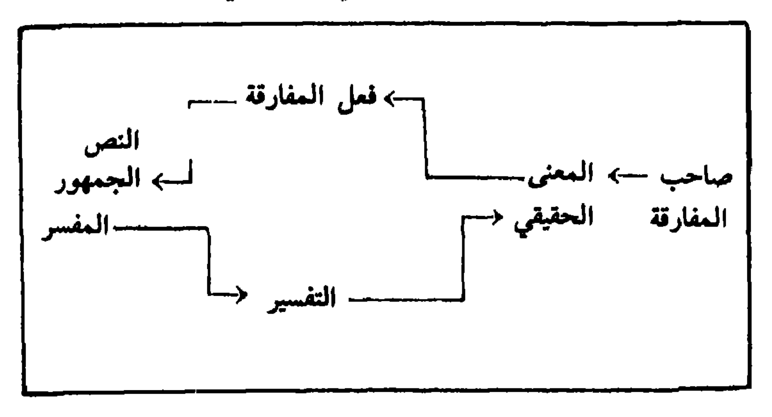
١ - الأدوار في (درامه) المفارقة تحتها خط. ولكن هناك دور واحد غير مذكور هو دور مقصد المفارقة: من أو ما الذي تقع عليه المفارقة. وقد تضم الأدوار إلى بعضها: الغرير والموضوع، غالباً؛ صاحب المفارقة والموضوع، كما في مفارقة الذات؛ الموضوع والجمهور (مدرك أو غير مدرك)، كما في رحلات گلڤر حيث يكون گلڤر = الرجل (الإنگليزي) = القارىء؛ صاحب المفارقة والجمهور، كما يحدث عندما يتكلم صاحب المفارقة بأسلوب المفارقة من أجل متعته الخاصة وحدها؛ الموضوع مع جمهور غير مدرك مثل كون <مستر كولنز> هدفاً أمام <بينيت> في رواية كبرياء وتحامل. والجمهور غير المدرك فعلاً لا يوجد في جميع ضروب المفارقة.

٢ - قد تشكل الإشارات جزءاً من النص (مثل التناقضات والمبالغات) أو قد تصاحب النص (مثل الإيماءات). وخلاف ذلك، أو بالإضافة إليه قد يستطيع صاحب المفارقة الاعتماد على جمهور يمتلك نفس القيم والعادات والمعرفة التي لدى صاحب المفارقة نفسه؛ فالإستنكار العام لأكل لحوم البشر يساعد <سويفت> في الإيماء إلى مقصد المفارقة لديه في اقتراح متواضع. وذلك بشكل موجز عابر. قد يكون من المضلل إطلاق تسمية «إشارات في السياق» على هذا الاعتماد على نظام اجتماعي - ثقافي عام يمكن الرجوع إليه. لكن<كرستين كيربرا - أوريچيوني> (في مقالة بعنوان «مشكلات المفارقة» نشرت بالفرنسية في مجلة علم اللغة وعلم

الإشارة، أعمال مركز أبحاث علوم اللغة والسيمائيات في ليـون، ١٩٧٦، مـج ٢، ص ٣٠) تقـول ان «تفسيـر المفارقة يحمل إلى جانب القدرة اللغوية القدرات الثقافية والفكرية لدى صاحب المفارقة والجمهور». ويقول <وين بوث> (المصدر السابق ص ٤٣ ـ ٤> إنـه «لدى قراءتنا أية مفارقة تستحق الجهد، فإننا نقرأ الحياة نفسها. . . نقرأ الشخصية والقيمة، ونشير إلى أعمق معتقداتنا».

٣ ـ يوصل صاحب المفارقة رسالته الحقيقية إلى جمهوره بمعنى أنـه يزودهم بـوسيلة بلوغها. لـذلـك يشـار إليهـا بـالخط المتقطع.

الرمز وفك الرموز
السياق الاجتماعي ـ الثقافي



ملاحظات:

١ ـ يقصد بعبارة فعل المفارقة (مثل عبارة فرويد «فعل ـ النكتة»):

أ ـ تحول المعنىٰ أو المقصد الحقيقي إلى رسالة مفارقة، مثل تحول اللوم إلى ما يشبه المديح؛

ب ـ إقامة الدرجة المطلوبة من القبول.

جـ ـ توفير الإشارات (عند وجودها).

٢ ـ تضم كلمة «نص» هنا الرسالة المقبولة إلى جانب أية إشارات «في ـ نص» أو «مع ـ نص» التي يقرأها الجمهور مفسراً في سياق اجتماعي ـ ثقافي عام.

٣ ـ يقوم التفسير «بقلب» فعل المفارقة: فتحت تأثير الإشارات أو تصادم الرسالة مع السياق، يتخلى المفسّر عن صفة القبول ويحوّل المديح إلى لوم، وبذلك يبلغ مأرب صاحب المفارقة.

ثمة بناء درامي معادل في المفارقة الملحوظة، ولكن بشكل ضعيف عادة، حيث يجتمع في دور واحد دور صاحب المفارقة ودور الجمهور ـ المفسّر ليعطينا المراقب المستجيب للمفارقة. وما يزال بوسعنا القول أن ثمة تبيّناً وانقلاباً في الحال في رؤية شيء بعين المفارقة لأن المسألة تدور حول إعادة تفسير شي (حَدث، وضع، حالة، موقف، معتقد أو فكرة): فالمراقب ذو المفارقة يدرك أو يكتشف أن هذا الشيء يمكن أن يرى على أنه نقيضه، بمعنى من المعاني، أي نقيض ما كان يبدو للوهلة الأولى لعين أقل نفاذاً وذهن أقل اطلاعاً. ففي مفارقة الأحداث، حيث يكون القلب في الزمن، لا ينتظر من البناء الدرامي أن

يكون ضعيفاً. ففي مسرحية شكسبير الملك جون يعبّر كل من الأمير الفرنسي والمندوب البابوي عن ثقة كل منهما بدعم الآخر أو طاعته؛ فلا يلبث أن يجد كل منهما آماله قد انقلبت.

تأتينا أغلب المفارقات الملحوظة جاهزة، تمّت ملاحظتها من جانب شخص آخر فتقدم إلينا بشكلها المكتمل في الدرامه والرواية والفيلم والصور والرسوم والأمثال والأقوال، فيصبح دور الجمهور أو القارىء أقل فاعلية من دور قارىء تتحداه لعبة التفسير من جانب صاحب مفارقة هادف. وفي هذه الحالة يكون الدرامي اليقظ أو الروائي أو الرسام الهازل هو الأكثر فاعلية. يقول <كيركيگارد> ان المفارقة «لا توجد في الطبيعة لمن هو شديد الاقتراب من الطبيعة أو من البساطة، بل إنها تعرض نفسها لامرىء هو نفسه قد تطور باتجاه المفارقة.. والواقع أن المرء إذ يزداد تطوراً في مجال الجدل يجد أمثلة من المفارقة في الطبيعة بشكل متزايد (المصدر السابق ص ٢٧١ ـ ٢). أن ترى في الحياة شيئاً يتصف بالمفارقة هو أن تقدمه لنفسك على أنه كذلك. (وإذا كان المرء فناناً فإنه سيقدمه للآخرين). وهذا عمل يتطلب، إلى جانب خبرة واسعة في الحياة ودرجة من الحكمة الدنيوية، مهارة يدعمها ظرف، ترى الأشباه في أشياء مختلفة، تميز بين الأشياء التي تبدو متشابهة وتبعد الزوائد، ترى الغابة برغم الأشجار، يقظة إزاء التلميحات والأصداء اللفظية. ويتبع ذلك القول بالتحديد إن المفارقة لا تقع إلا في مجال الاحتمال من الظاهرة وإنها لا تتحقق إلا عندما يتمثلها المراقب ذو المفارقة لنفسه أو يقدمها للآخرين كاتب ذو مفارقة. واصطلاح «المفارقة الملحوظة» يفتقر من أجل ذلك إلى صلابة فلسفية، شأن أغلب المصطلحات.

في باريس شارع يدعى بإسم «مأزق يسوع الطفل». إن رؤية هذا الإسم بعين المفارقة يتطلب من المرء (خلاف من أطلق التسمية) أن يكون حساساً تجاه ظلال المعاني المتنافرة بين «مأزق» و «يسوع»: لكن المفارقة تتقوى عندما يتذكر المرء ما ورد في إنجيل يوحنا. أجابه يسوع: «أنا هو الطريق... لا يجيء أحد إلى الأب إلاّ بي» (١٤/٦). إن حس المفارقة لا يشمل القدرة على رؤية تناقضات المفارقة وحسب بل القدرة على تشكيلها في الذهن كذلك. وهو يشمل أيضاً قدرة المرء إذ يواجهه أي شيء على الإطلاق أن يتخيّل أو يتذكر أو يلاحظ شيئاً يشكّل النقيض على مستوى المفارقة. بهذا المعنى نجد <ماثيو آرنولد> وقد جوبه «بقناعة مفرطة» عند سر چارلز أدرلي و <مستر رويك> بقولهما.

> نحن جنس من الناس يقف شامخاً فوق العالم أجمع! الجنس الأنگلو - ساكسوني العريق، أفضل نسلٍ في العالم الأوسع! أدعو الله أن تدوم سعادتنا الفذّة! إني أسألكم إن كان في العالم كله أو في ما مضى من تاريخ، ما يماثل تلك السعادة؟

فيقابل ذلك بفقرة كان قد قرأها صدفة في جريدة يومية:

> لقد حدثت في (نوتنگام) جريمة فظيعة راح ضحيتها طفل. فقد خرجت الفتاة المدعوّة <راگ> من المشغل هناك صباح السبت ومعها طفلها غير الشرعي. وبعد ذلك بقليل وجد الطفل

ميتاً في منطقة <مايرلي هلز> وعليه آثار الخنق،
فتمّ القبض على <راك> وأودعت السجن.
(وظيفة النقد في الوقت الحاضر، في
مقالات في النقد لندن ١٨٨٤ ص ٢٢ ـ ٣)

الأثر، كما هو المقصود، هو التناقض الناجم عن المفارقة. لقد خدمت الصدفة آرنولد بأن وفّرت له إمكانية مجاورة تتسم بالمفارقة، قوامها صورة راضية وصورة مقلقلة عن الحياة في انكلترا في القرن التاسع عشر. لكن حسّ المفارقة لدى آرنولد هو الذي جمع بين الإثنين، فشكّل بذلك موقف مفارقة. وبالمقابل نجد تعليقاً عابراً من <آرنولد> على قبح الإسم <راگ>/ ورسم الكلمة وصوتها يوحي بمعنى الخرقة/ فيقول «في آيونيا وآتيكا كانوا أسعد حظاً في هذا المجال.. في إليسوس لم يكن ثمة من <راگ> مسكينة!» لكن هذا قد يتحمل إيحاء بالمفارقة على حساب آرنولد عندما نذكر أن قتل الأطفال لم يكن غير معروف في آتيكا وان أفلاطون قد ذهب إلى حد التوصية به (في بعض الأحوال) من إجل جمهوريته الفاضلة.

بوسعنا الوصول إلى نتيجتين من هذه الأمثلة. الأولى أن صاحب المفارقة «المتطور جدلياً»، المليء الذهن، لا يقصر في رؤية المفارقة في أي شيء إذا أراد ذلك؛ فثمة سياق من التناقض دوماً في مكان أو آخر. وهكذا يغدو دور المراقب ذي المفارقة أكثر نشاطاً وإبداعاً مما توحي به كلمة «مراقب». والنتيجة الثانية اننا إذ يحق لنا التساؤل إن كان شيء بعينه قد قيل أو فعل بقصد المفارقة فإننا لا يحق لنا مناقشة حق المرء أن يرى في شيء مفارقة. ولكن بوسعنا مناقشة الحس أو الذوق لديه.

الشعور:

لقد عزلنا التضاد بين «المظهر» و «الحقيقة» على أنه مما يميز الأساس في كل مفارقة. إن الأمر الذي لا يزيد على أنه يبدو وحسب، ينطوي إما على خطأ أو على ادعاء، ومن هنا استقينا التبجّح في المفارقة الملحوظة والغرارة المدّعاة في المفارقة الهادفة. وقد استخدمنا المفهوم الأرسطي في التبيُّن والقلب لوصف الطبيعة الحركية في المفارقة على أنها تحرّك من مظهر باتجاه «حقيقة» مضادة. وقد أدى بنا ذلك إلى تمييز الدور الذي تقوم عليه المفارقة، فأما أن يكون لعبة الإثنين، أو أن يكون نمط إدراك في متناول «المنظورين باتجاه المفارقة».

والذي بقي علينا النظر فيه إن كان ثمة نوع بعينه من شعور ـ صفة مما يتصل بالمفارقة ويجب أن يشكل جزءاً من تعريفها. ولن يصعب الإتفاق على أن مفارقات بعينها قد تؤثر فينا بشكل واضح ولكنها تختلف جداً في هذا المجال: مفارقة مؤلمة في عطيل، إهانة في الظاهر سرعان ما يتضح أنها مديح ظريف، أمثلة من سوء الفهم الكوميدية في إحدى مساخر <فيدو>، أو المريضان في مستشفى الأمراض العقلية في مسرحية <بيكت> بعنوان وات إذ يتفقان «بعد تبادل الآراء» أنه عن طريق «مفاجأة فأر صغير سمين والإطباق عليه» بعد أن اطمئن إليهما إذ كانا يطعمانه الضفادع وفراخ العصافير، ثم تقديم ذلك الفأر إلى فأر أليف آخر ليفترسه «يصلان إلى جوار الله». ان نقاد الأدب عموماً سوف يجدون متعة أكثر في خصائص تتعلق بكل حالة على انفراد مما يجدون في صفة بعينها تشترك فيها أنواع من المفارقة عديدة. أما أصحاب النظريات الأدبية فقد يتفقون مع <نورمن نوكس> في مقالة («عن تصنيف المفارقات» فقه اللغة الحديث، آب ١٩٧٢

ص ٥٣ ـ ٦٣) بأن ثمة أصنافاً عديدة من المفارقة ـ مأساوية، كوميدية، هجائية، عبثية أو عدمية، نقائضية ـ يمتلك كل منها «لونه الفلسفي ـ العاطفي».

ومع ذلك يسعني القول بوجود شعور ـ صفة من نوع بعينه يشترك في جميع أمثلة المفارقة، وإنه ليس بالشيء الذي يمحوه اللون العاطفي الذي يميز أصناف المفارقة أو أمثلتها. وأرى كذلك أن المفارقة موضوع يناقش لأنه شيء واحد وليس أشياء عديدة؛ وأنه شيء ذو قيمة لدينا، لأننا بوصفنا جمهوراً ـ مفسّرين أو مراقبين، يوفّر لنا متعة بعينها، لا لأنه يوفّر لنا أنواعاً من المتعة مختلفة. وبعبارة أخرى، ما أظن أن كان بنا حاجة لإطلاق كلمة «مفارقة» على كل تلك الظواهر لو كان ذلك يعتمد على محض تبيُّن ذهني للخصائص الأساس المذكورة في الفقرة الأولى من هذا المقطع.

يقول <آلان رودرَي> («تسميات للكوميديا»، دراسات في عصر الإنبعاث والعصر الحديث ٦، ١٩٦٢ ص ١١٣) أن «المفارقة ليست مسألة رؤية معنى «حقيقي» تحت آخر «زائف»، بل مسألة رؤية صورة مزدوجة... على صفحة واحدة».

ولكن رغم إننا نرى «الزائف» على أنه زائف فإنه يجب أن يعرض على أنه حقيقي إذا أريد توفير المفارقة. إنّ تفسير ما يقوله /سويفت/ في اقتراح متواضع/ ليست عملية تتطلب استبعاد المعنى الحرفي؛ لأن ذلك باقٍ يحمل صفة القبول كلها كان <أوديبوس> مخطئاً في الظن أنه قد نجا من قدره؛ لكن إحساسه بالوضع كما بدا له كان حقيقياً. إن صاحب المفارقة الهادفة المتمرس يهدف إلى بلوغ أقصى درجات القبول لمعناه المزعوم؛ والمؤلف المتمرس الذي يعرض المفارقات

الملحوظة يهدف أن يضفي على شخصياته المتبجّحة أقصى درجات الإقناع: <ليدي ماكبث> لا يمكن أن تقول «قليل من الماء يخلّصنا من هذه الفِعلة» وكأنها تشك فيما تقول. ففي المفارقة المزدوجة أو المتناقضة ـ كما في مسرحية <كورنيّ> بعنوان السيد حيث نشعر أن مطالب الحب والشرف المتعارضة إجبارية ومطلقة بشكل متساوٍ ـ كما في جميع أنواع المفارقة، نواجه «حقائق» توجد متجاورة من دون إمكان توافق أو تواصل وكلما عدنا إلى ماكبث أو إلى مفارقة هادفة «رأينا من خلالها»، نجد متعة جديدة في ذلك الشعور الغريب بالنقيضة، بمشاعر النقيضين وبالغامض، بالمستحيل يغدو واقعاً، بواقع متناقض مزدوج.

إن غياب مثل هذا الشعور هو الذي يميز المفارقة عما يكون من الثقل أو الخفة بحيث لا يستحق الإسم. إن عبارة هزء مثل «ما أطيبك من صديق!» لا يمكن أن تكون مقبولة للحظة واحدة على مستواها الحرفي؛ فنبرتها تحمل من شدة اللوم ما لا يفسح مجالاً لشعور بالتناقض. وعلى الطرف الآخر توجد النصوص التي تخفق في تزويد القارىء بأسس لتفسير صحيح، اما بسبب التقصير أو العناد أو المكر، كما نجد عند <فلوبير> وهو يتحدث عن تأليفه معجم الأفكار المستقاة بطريقة تجعل القارىء يتساءل إذا لم يكن هو موضع سخرية من المؤلف (رسالة إلى لويس بويّيه، ١٨٥٠/٩/٤). هنا، بما يختص القارىء البورجوازي الذي يقصده، يكون <فلوبير> مخادعاً مراوغاً لا صاحب مفارقة، ولكن بالنسبة لقراء مثل <بويّيه> يتضح أن المفارقة يعوزها الحس الضروري بالتضاد.

ويمكن التسليم مع <نوكس> أن هذا الشعور بالنقيضة له أهمية خاصة بالنسبة لما يدعوه مفارقة التناقض، ولكن ذلك لا ينفي أهميته في الأنواع الأخرى. وقد يسوغ لنا الآن القول ان ثمة شعوراً ثانياً. هو شعور بالتحرر يميز المفارقة، رغم أنه ليس مقصوراً عليها، وإن الشعورين يتناسبان عكسياً مع بعضهما ويكون الشعور الثاني أكثر أهمية في الأصناف الأخرى من المفارقة التي يسردها <نوكس>: المأساوية، الكوميدية، الهجائية والعدمية. وقد نجمع هذه تحت اسم «المفارقات المغلقة» لأن كل نوع منها يشير إلى «الحقيقة» التي تكشف قناع المظهر، من دون أن تمس ما يميز المظهر من قبول وشبه حقيقة. [مفارقة التناقض مفتوحة بمعنىً أن «الحقيقة» التي تغلقها هي فكرة عن العالم أنه ينطوي على تناقض أو انفتاح! كريون وانتيگونه، طيور البطريق والدلافين تواجه بعضها إلى الأبد].

إنني لست على تمام الثقة أن «التحرر» هي الكلمة الصحيحة أو الوحيدة لتسمية هذا الشعور الثاني، فربما كان ما يعوزنا مجموعة كبيرة من المصطلحات المتعلقة بعلم النفس يناسب كل واحد منها حالة بعينها. وأحد هذه المصطلحات يمكن أن يكون «الكوميديا». يرى <فرويد> أن المفارقة «الهادفة» تكون «شديدة القرب من النكتة.. وتقع بين الأصناف الدنيا من الكوميدي... فهي تحدث لذة كوميدية لدى السامع، ربما لأنها تدفعه إلى صرف متناقض للطاقة، الذي يرى على الفور أنه غير ضروري (النكات وعلاقتها باللاواعي ترجمها عن الألمانية جيمز ستريچي، مراجعة انجيلا رچاردز، ١٩٧٦ ص ٢٣٢). وهي في ذلك تشبه النكات التي «تطلق اللذة بالتخلص من المكبوتات» (ص ١٨٥). يقول ج. ج. سجك

(عن المفارقة وبخاصة في الدرامه ١٩٤٨ ص ٥: ان المفارقة «تستمد قوتها من واحدة من أشد وأقدم وأكثر المتع دواماً في الذهن البشري المتأمل - متعة مقابلة المظهر بالحقيقة». أما كونها لذة كوميدية، كما يرى <فرويد> فيتضح من حقيقة أنه لا يستبعد <المزاح المتجهم> من الأوضاع المأساوية التي توجد فيها مفارقة. طبيعي أن عطيل وأوديبوس ملكاً لا تقعان في باب الكوميديا. إنهما من مشاهد العمى، والقول أنهما من المآسي لا ينزع عنهما ما تشتركان به مع لعبة معصوب العينين: لذة كوميدية تشوبها رغبة في الإيذاء والتلّصص. أما أولئك الذين يرون أن المأساوي (أي ما يثير الإشفاق والرعب) والكوميدي يزيح أحدهما الآخر في الحياة أو في الأدب، فهم أنفسهم يتنقّلون معصوبة عيونهم في عوالم لم تتحقق. ويمكن أن نسألهم:

أين كنتَ حين أسستُ [القلب]
أخبر إن كان عندك فهمٌ
من وَضع قياسها. لأنك تعلم

(سفر أيوب ٣٨/٤ - ٥)

أين كان <فونتنيل> عندما سخر بعبارة «جدير بالكوميديا» من مشهد في مسرحية <راسين> بعنوان بريتانيكوس حيث يكون <نيرو> متخفياً، ويرغم <جوني> أن تمدحه وتتصرف ببرود تجاه عشيقها <بريتانيكوس> لكي تنقذ حياته؟

توحي كلمة <كوميدي> بدرجة من <البعد> على المستوى النفسي، بين المراقب المستمتع والموضوع الكوميدي؛ كما توحي كلمة «تحرر» بكلمات مثل: انفكاك، انفلات وهذه بدورها توحي بأمثال: موضوعية، فتور. تشكل هذه الكلمات في اجتماعها ما يمكن أن يدعي المثل الأعلى لموقف

المفارقة المغلقة الذي يتميز عاطفيا بمشاعر التفوق والحرية والمتعة، ورمزياً بالنظر من علٍ من مركز قوة أو معرفة متفوق. يقول <گوته> ان المفارقة ترفع الإنسان «فوق السعادة أو الشقاء، الخير أو الشر، الموت أو الحياة».

ويقارن <آمييل> بين «الشعور الذي يجعل الإنسان جاداً وبين المفارقة التي تتركه طليقاً». كما يتحدث <توماس مان> عن المفارقة بأنها:

> نظرة شاملة رائقة صافية، هي نظرة الفن نفسه، بمعنى أنها نظرة أقصى الحرية والهدوء والموضوعية التي لا تشوبها قيود أخلاقية.
>
> («فن الرواية» في **الرؤية الخلّاقة**
> تحرير بلوك وسالنگر، ١٩٦٠، ص ٨٨)

عند لوكريتيوس ولوكان ولوقيان وكيكيرو ودانته وچوسر وشكسپير وبيكن وهاينه ونيتشه وفلوبير وآمييل وتنسن وميريدث، إذا تجاوزنا الكتاب المقدس، نجد أن النظرة من علٍ إلى أعمال البشر تبعث على الضحك، أو الابتسام في الأقل.

إن المراقب ذا المفارقة، الذي يعي دوره مراقباً، يميل إلى تصعيد شعوره بالحرية واستنباط مزاج من القناعة والهدوء والمرح بل من الحبور، ووعيه بعدم وعي الضحية يدفعه أن يرى الضحية مقيداً أو متورطاً من حيث يشعر هو بالحرية، ملتزماً من حيث يشعر هو بالإنفلات: تتقاذفه العواطف والمضايقات والتعاسة، بينما المراقب هادىء رائق، بل مندفع للضحك؛ واثق مصدّق أو غرير بينما هو ينتقد ويشكّك أو يقتنع بتأجيل الحكم. وإذ يكون موقف المراقب موقف رجل يبدو عالمه حقيقياً ذا معنى يجد عالم الضحية وهمياً أو غير معقول. في

حديثه عن مختلف أنواع الأبطال في الرواية يقول <نورثرب فراي> إذا كان البطل «دون مستوانا في القوة أو الذكاء بحيث يراودنا شعور بالنظر من علٍ نحو مشهد عبودية أو إحباط أو عبث، فإن البطل يقع في باب المفارقة» (تشريح النقد ١٩٥٧ ص ٣٤). من وجهة النظر هذه، يكون المثل الأعلى لصاحب المفارقة هو الله «الساكن في السموات يضحك. الربّ يستهزىء بهم (مزامير ٢/٤).

إنه صاحب مفارقة دون منازع لأنه عليم، قدير، متعال، مطلق، لا يحدّه حدّ، طليق. والمثل الأعلى للضحية، على نقيض ذلك، يُرى متورطاً مغموراً في الزمن والمادة، أعمى، طارئاً، محدداً غير طليق ـ مطمئناً في عدم وعيه ان هذه هي ورطته».

يمكن سرد عشرات الأمثلة حيث يُظن الآلهة فيها مشاهدين من مسرح أو من كوّة التلقين، محرّكي دمى أو لاعبي لعبة يكون الناس فيها دمى أو أوراق لعب أو قطع شطرنج. ويمكن معادلة هذه جميعاً مع صور عن الفنان على هذا الشكل من أشكال الآله، يعادله في علاقته مع «خليقته». يقول <فريدريك شليگل> في حديثه عن <گوته> في ڤيلهيلم مايستر: «يبدو أن المؤلف نفسه يتناول الشخصيات بدرجة من الخفة والنزق حتى لا يكاد يذكر بطله من دون مفارقة، وينظر بابتسامة نحو رائعته نفسها من أعالي روحه السامقة» («عن مايستر گوته» ١٧٩٨ في النشرة النقدية /بالألمانية/ مج ٢، هانز آيخنر، پادربورن وميونخ ١٩٦٧، ص ١٣٣). يذكّرنا <جيمز جويس> برأي <فلوبير> في التوكيد على بُعد المفارقة الذي يجب أن يقيمه المؤلف، بوصفه «إلهاً خفيّاً» بينه وبين خليقته.

إن هذه المشاعر من التفوق والإنفصال والمتعة والرضا مما يميز المفارقة، وبخاصة في ما دعوته بالمفارقة المغلقة، قد يعكس مزاج بعض أصحاب المفارقة والمتحمسين لها. ولكن على المرء أن يفرّق بين المشاعر التي تحرّك صاحب المفارقة فتُستَثار لدى قرّائه وبين الشعور ـ الصفة الذي يميز المفارقة نفسها.

كان <سويفت> يحس بالأثر المدمّر للغضب الشرس، لكنه في مفارقته كان يتصرف ببرود حتى في أكثر كتاباته مرارة، في «اقتراحه المتواضع» أن يقوم أصحاب الأملاك في إيرلندا من البروتستانت الإنكليز بإعادة العافية الاقتصادية إلى البلاد عن طريق شراء وأكل أطفال الكاثوليك المعدمين العاطلين عن العمل:

> أما عن مدينتنا دبلن، فيمكن تعيين مسالخ لهذا الغرض، في أكثر الأماكن ملاءمة، والقصّابون لن نكون في عوزلهم، ولو أنني أوصي بشراء الأطفال أحياء وتقديمهم للسكين وهم بعد على حرارتهم، كما نفعل عند شواء الخنازير.
>
> (جوناثان سويفت، إقتراح متواضع)

إن الشعور الذي كان من الطبيعي أن يجد تعبيراً عنه في صرخة لوعة ويأس قد تحوّل هنا إلى حديث اقتصادي متعقّل لا تشوبه سوى نبرة صاحب الإقتراح المتواضع الراضية القانعة. استطاع <سويفت> أن يسيطر على الدافع للبوح بما يشعر: فثمة توقف، وإبعاد، وعَقلَنَة، وفي النهاية حيث لا يمكن لشيء أن يبلغ أثراً عاطفياً أكثر من ذلك، تم إنجاز شيء قولاً وفعلاً.

تحدث <أناتول فرانس> مرة فوضع المفارقة إلى جانب الأشفاق. قال: إن المفارقة التي يقدّر هي مفارقة محوطة باللطف والكرم. كما بحث آخرون عن علاقة أقرب، عن مفهوم مفارقة يكون فيه التعاطف من المكونات الأساس، لا يقل عن التجرّد.

ونجد <توماس مان> مثلاً في رواية لوته في ڤايمار وفي غيرها يرى أن المفارقة شيطانية وإلٰهيّة معاً. عدمية وشاملة. موضوعية وودية. ولا شك أنه كان على علم بتطورات مشابهة عند <فريدريك شليگل> حيث نجد، كما مرّ بنا، أن الإبداع المتصاعد الذي كان مكملاً لتحديد الذات يمكن أن يُرى كذلك على أنه مظهر فهم جدلي أوسع للمفارقة. وربما كان مما لا بد منه في عصر نسبيّ ينتقد ذاته أن تتطور المفارقة بهذا الشكل من الحالة المغلقة إلى هذه الحالة المفتوحة أو المتناقضة، التي تجمع التجرّد والإنغماس، النقد والتعاطف. وقد يصل بنا الأمر إلى رؤية مخاطر في المفارقة كما يعرّفها <توماس مان>:

> تلك المفارقة التي تنظر إلى الجانبين، التي تلعب بمكر ولا مسؤولية - ولكن لا تتخلى عن الكرم - بين الأضداد، غير متعجّلة أن تتحيز إلى جانب أو تصل إلى قرارات يمكن أن تظهر قبل أوانها.

«گوته وتولستوي» في مقالات من ثلاثة عقود ترجمة لوفه - پورتر، لندن ١٩٤٧ ص ١٧٣).

إن المفارقة المفتوحة أو المتناقضة، كما أوضح <كيركيگارد> و<وين بوث> تميل أن تتطور إلى نسبية متسارعة، يمكن إنقاذها منها، نظرياً في الأقل، بدعوة لإحلال النظام في شكل ضحك مفارقة متجدد يصدر من علٍ، بل ربما يمكن أن يصدر عن ضرورات الحياة العملية.

خصائص متغيّرة

لدى متابعة تطور مفهوم المفارقة وتحديد خصائصها الجوهرية، ظهرت بعض الفروق بين طبقات المفارقة، أبرزها الفرق بين المفارقة الهادفة والمفارقة الملحوظة، والفرق بين المفارقة المفتوحة (أو المتناقضة) وقد اقترح تسمية المفارقة المتناقضة <نوكس> («المفارقة» **معجم تاريخ الأفكار** مج ٢، ٢٩٧٣، ص ٦٢٧) الذي يسرد أربعة صنوف أخرى منها ويميز الخمسة عن بعضها على أساس معايير ثلاثة (أغيّر فيها قليلاً هنا):

١ ـ موقف نحو ضحية المفارقة يتراوح بين درجة عالية من التجرد إلى درجة عالية من التعاطف أو لتمثّل.

٢ ـ مصير الضحية: انتصار أو اندحار.

٣ ـ مفهوم الحقيقة: إن كان المراقب ذو المفارقة يعتقد الحقيقة تعكس قِيَمَهُ أو إنها معادية لجميع القيم البشرية.

وهذه تعطينا أربع مفارقات مغلقة:

١ ـ حقيقة تعكس قيم المراقب:

١ ـ (مفارقة كوميدية [«كوميدية» بمعنى النهاية السعيدة] تكشف عن انتصار ضحية متعاطف). (كون توقعاته الكئيبة الراسخة تندحر يجعل وضعه كوميدياً بالمعنى السائر كذلك).

ب ـ (مفارقة هجائية، تكشف عن اندحار ضحية غير متعاطف).

٢ ـ حقيقة معادية لجميع القيم البشرية (لذلك يكون الاندحار لا بد منه).

جـ ـ (مفارقة مأساوية. يشيع فيها التعاطف مع الضحية).
د ـ (مفارقة عدمية. تجرّد هجائي فيها يوازن التعاطف أو يســوده، ولكن درجـة ن التمثّــل تتبقّى دائمـاً لأن [المراقب] يساهم بالضرورة بمصيبة الضحية.

الصنف الخامس من المفارقة المتناقضة مفتوح أو يجمـع النقيضين بما يخص التعاطف (قد يكون مثلاً ضحيتان متعاطفتان بنفس الدرجة)، والنتيجة (اندحار هو في الوقت نفسه انتصـار)، ومفهوم الحقيقـة («كل شيء نسبي: الحقيقة أحياناً تعكس وأحياناً لا تعكس القيم البشريـة») لا يفرّق <نوكس> بين المفارقة الهادفة والمفارقة الملحوظة، لكن من الواضح أنه يفكر في إطـار الثانيـة. وما يعـادل أ، ب في سياق المفـارقة الهادفة سيكون مثلاً (الذم من أجل المدح) و(المدح من أجل الذم). ولا يمكن وجود معادلات «هـادفة» لكل من ج ،د لأن حقيقة توصف بأنها معادية سوف تخفق في إضفاء الأصالة على المعنى الحقيقي لدى صاحب المفارقة.

في ما تبقّى من هذا المقطع ستكون الخصـائص المتغيرة التي أتناولها تلك التي تؤثر في نوعية المفارقة. بوسعنا أن نسأل ما الذي يجعل وضعاً بعينه، أو حدثاً، أكثر مفارقة من غيره، ونسأل كذلك ما الذي يمكن فعله لتصعيد المفارقة في وضع درامي أو تحسين الأثـر البلاغي أو الفني في أحـد أسـاليب المفـارقـة. أحسب من المسلّم به أن المرء لا يقدر أن يكون مهتماً بالمفارقة وغير مهتم بنوعية المفارقة: فإن محاولتي في المقطع السـابق لأبيّن أن الخصائص الجوهرية في المفارقة تشمل شعور ـ صفات معينـة ينطوي على هـذا المعنى. وحيث أنني سأتنـاول طـرق

تصعيد المفارقة فقد أبدو كمن يصف قواعد للفنانين. وهي عملية موضع شك، لأن الفنانين يوصفون بأنهم أولئك الذين يعرفون كيف يكسرون قواعد الفن لمصلحتهم. لذا فإن أي شيء مما يتبع يظهر عليه أنه قاعدة يجب أن يفهم على أنه مسبوق بعبارة «عند تساوي الأشياء الأخرى».

إن المفارقة المؤثرة بلاغياً، الممتعة جمالياً، أو الجذّابة وحسب، تدين بنجاحها كما يبدو. بشكل رئيسي إلى واحد أو أكثر من عدد صغير من المبادىء والعوامل. وبعض هذه يبدو أنه مظاهر من مبدأ أكثر شمولاً بحيث لا أستطيع تبينه.

مبدأ الاقتصاد:

من الناحية الأسلوبية، المفارقة ضرب من التأنّق، هدفها الأول، كما يخبرنا <ماكس بيربوم> وهو صاحب مفارقة متأنّق، «إحداث أبلغ الأثر بأقل الوسائل تبذيراً». وصاحب المفارقة المتمرّس يستعمل من الإشارات أقلّها. فهو لا يحمل على شرور الإفتقار إلى الدقة التاريخية عندما يستطيع القول مع <جين أوستن> أنه يحسب «الحقيقة... مسألة يمكن التماس العذر لها عند المؤرخين». فهو مثل المصارع الياباني أو المحفّز الكيماوي الذي لا يبدأ فعله إلا ليحرّك الإمكانية ذاتية التدمير لدى خصمه: فالمحاكاة الساخرة والتحجيم حدّ التفاهة والموافقة بأسلوب المفارقة والنصح والتشجيع والسؤال البلاغي وبضعة أشكال من أساليب المفارقة يمكن أن تقع جميعاً في هذا الباب من الاقتصاد في الجهد. إن صاحب المفارقة الذي يخفي هجومه وراء قناع من الغرارة أو انعدام الحساسية يقول لنا ان الذكاء والحساسية لا حاجة لهما لتدمير مثل هذا الخصم الضعيف.

في المفارقة الملحوظة نجد نفس المبدأ فاعلاً: يتفجّر بالقنبلة صانعها. الشمع الذي لصق جناحي <ايكاروس> وساعده على الطيران من كريت، يعاد استخدامه، بعد أن ذوّبته الشمس، ليكون سبباً في سقطته: «التوفير، التوفير ياهوراشيو!»[1]. ومبدأ الاقتصاد يبدو فاعلاً حتى عندما يتفجّر صانع القنبلة بواحدة صنعها غيره شريطة أن يمكن رؤية الضحية والمضحّي على أنهما واحد. لذلك يكون من باب المفارقة أن يغدو الأشرار أنفسهم ضحية شرورهم، وأكثر من ذلك مفارقة أن يغدو مجرم يمارس درجة عالية من الإجرام ضحية مجرم آخر يمارس نفس اللعبة بالضبط . بهذا المعنى، اقتصادياً، يكون كمن سقط في حفرة حفرها بنفسه.

مبدأ التضاد العالي:

الطريقة الثانية لتفسير لماذا يكون من المفارقة أن يُسرق السارق أو يغرق مدرّب السباحة هي الإشارة إلى أن هذا الأمر غير محتمل الحدوث، أي الإشارة إلى الفرق بين ما ينتظر حدوثه وبين ما يحدث فعلاً. وكلما ازداد هذا الفرق كبرت المفارقة: «في أي غور تنظر/ من أي شاهق هويت!» تتخذ تضادات المفارقة أشكالاً عديدة: سبب تافه ونتيجة عظيمة (بسبب حاجة لمسمار. . . آلت المعركة إلى اندحار): توقعات عظيمة وهبوط مفاجىء: جهود هائلة لبلوغ أعلى هدف تعرقلها في آخر لحظة محض صدفة. وقد يقع الفرق بين حتمية نتيجة أو يقينيّة حقيقة وبين مظهر تردد أو عشوائية أو إمكانات مفتوحة. ان ما يدعوه <نوكس> بإسم المفارقة العدمية يمكن تصعيده بزيادة الظلم، وتوسيع الفرق بين الذنب والثواب غير المستحق، بين البراءة والعقاب.

مبدأ التضاد العالي هذا ينطبق كذلك على المتبجِّح. فبدلاً من توسيع الهوّة بين المظهر والحقيقة أو بين التوقع والحدث، بوسع المرء تضخيم ثقة المتبجِّح العمياء أو ما يبديه من حذر أوْ براعة أو صبر في محاولته تجنب المحتوم. قد يكون الإطمئنان والحذر نقيضان، لكنهما عند المتبجِّح متعادلان لأن حذره ينطوي عند نقطة عمياء تماماً في المكان الذي يجب ألا تكون فيه. ويمكن تصعيد المفارقة بعرض المتبجِّج لا في هيئة المطمئن أو القلق وحسب بل بتصويره يتصف بهاتين الصفتين بالذات. في مسرحية شكسبير ضاع جهد الحب يفلح <كوستارد> في آخر المطاف في إقناع <بيروانه> أن ثلاث شجرات ليست تسع شجرات.

موقع الجمهور:

في المسرح بوجه خاص، تعتمد نوعية المفارقة كثيراً على ما إذا كان الجمهور على علم بالنتيجة أو بالوضع الحقيقي أو أنه لا يعلم ذلك حتى يعلمه الضحية. ففي الحالة الأولى تكون المفارقة مشهد عمى، ويمكن تصعيدها أكثر إذا كانت كلمات الضحية تنطبق لا على الوضع كما يراه هو وحسب بل كذلك على الوضع كما يراه القارىء أو يعرفه الجمهور. وهكذا نجد في قصيدة <آرنولد> الأب <رستم> في مواجهة ابنه <زهراب> «ويخفي كل منهما شخصيته عن الآخر ويجهل كل منهما شخصية الآخر» ويقول:

لأني واثق لو أن رستم العظيم وقف
أمام وجهك اليوم، وكشف عن نفسه
لما عاد ثمة من حديث عن القتال.

(زهراب ورستم ٣٧٠ ـ ٢)

على المسرح تكون هذه الوسيلة من وسائل الوعي الحذر، بعبارة <برتراند ايڤانز> في كتابه كوميديات شكسبير (اكشفورد ١٩٦٠)، مما يمكن تنويعه بطرق متعددة: فالجمهور وحده قد يدرك المغزى الكامل لما يقال: شخصية أو أكثر من الشخصيات يمكن أن تعلم كلياً أو جزئياً ما يعلمه الجمهور: شخصية يجهل الأمر قد يقول أو يسمع عن غير قصد ما قد ينقلب لصالحه أو عكس ذلك؛ وجود أحد الشخصيات قد يُحجب عن شخصية أخرى أو أكثر أو عن جميع الشخصيات) مثل هذه الشخصية المحجوبة قد يكون على علم بما يجري أو قد يكون غافلاً: وهو قد يخاطب الجمهور أو لا يزيد على أن يرى أو يبلغه أمر قد يكون لصالحه أو عكس ذلك. في أكثر مشاهد المفارقة توتراً مما أذكر في الكوميديا أو المأساة يرى الجمهور الشخصية «أ» محجوبة، و «ب» الشخصية التي تعلم ذلك ولكنها لا تريد إفشاء السر وتحرص على منع «ج» الذي يجهل أمر الحجب أن يقول ما يمكن أن يثير «أ» ويجلب الضرر لنفسه وللشخصية «ب». مثل هذا الموقف يمكن أن يوجد في مدرسة الفضائح وفي بريتانيكوس. برغم ذلك توجد مفارقات مؤثرة يبقى الجمهور فيها غافلاً عما يحدث. <شيرلي هازارد> في روايتها مرور ڤينوس (نيويورك ١٩٨٠) تعبّر حيلةً على القارىء بأن توحي له أن شخصية قالت للبطلة «نحن الناس العاديون يمكن أن نعبّر بشكل من الأشكال كيف يمكن أن تسير الأمور معنا» سوف تموت بعد ثلاثة أشهر في حادث طائرة. لكن المؤلفة لا تدع القارىء يعرف حتى نهاية الرواية أن البطلة سوف تكون على نفس الطائرة.

الموضوع:

عند تساوي الأمور الأخرى يختلف تأثير المفارقات بنسبة الرصيد العاطفي الذي أودعه القارىء أو المراقب في الضحية أو في موضوع المفارقة. ان هذا القول لا يعني التخلّي عن آفاق الفن والمفارقة ودخول آفاق من صرف الذاتية والتفصيل الفردي؛ ان المجالات المهمة التي سرعان ما تثير المفارقة هي، للسبب نفسه، المجالات التي يودع فيها أكبر رصيد عاطفي: الدين، الحب، الأخلاق، السياسة، التاريخ. وسبب ذلك بالطبع أن هذه المجالات تتميز بإنطوائها على عناصر متناقصة: الإيمان والحقيقة، الجسد والروح، العاطفة والعقل، الذات والآخر، ما يجب وما هو واقع، النظرية والتطبيق، الحرية والحاجة. أن استغلال هذه على مستوى المفارقة معناه الدخول في مجال سبق للقارىء دخوله وهو به مشغول.

(٤)
ممارسة المفارقة

المفارقة اللفظية:

في هـذا الفصل الأخيـر سأتنـاول، في انتقـاء، أمثلة من المفارقة وهي تقوم بدورهـا، وفي هذا المقـطع سوف أتنـاول المفارقات الهادفة التي تكون وسيلتها اللغة. وكما سيمرّ بنا، ليس من الممكن دائـماً تمييـز المفـارقـة الهـادفـة عن عـرض المفـارقـة الملحوظة، ولكن بوجه عام يكون التفريق واضحاً: ففي المفارقة الهادفة يقول صاحب المفارقة شيئاً من أجل أن يرفض على أنه زائف، مُساءٌ استعماله، من جانب واحد... إلخ؛ وفي عرض المفـارقة الملحـوظـة يعـرض صـاحب المفـارقـة شيئـاً يتصف بالمفارقة - موقفاً، سلسلة أحداث، شحصية، عقيدة إلخ - مما يوجد أو يجب أن يرى على أنه يوجد مستقلّاً عن العرض.

إن البلاغي الواثق قد يستطيع تمييز كثيـر من الطرق التي تؤدي المفارقة كثرة الطرق التي تستخدم بها الكلمات. وسوف أقتصر على أشهر أنواع المفارقة اللفظية، وأغلبها يكون أسلوبها الأساس اما السيـر مع هـدف المفارقـة وإبرازه، أو النيـل من الذات، وهو أسلوب الإغراق أو النقش الغائر.

إن أبسط أمثلة «الإبراز»، في المفارقة اللفظية المديح بدل الذم، مثل عبارة «التهاني» التي نقولها في حق أخرق تسبب في فعلة مؤذية. ويمكن تطوير ذلك في عدد من الإتجاهات. وربما

كانت أشهر أمثلة الموافقة المتصفة بالمفارقة في الأدب الإنكليزي صورة الراهب الدنيوي كما يعرضها (چوسر):

فقلت إن رأيه مصيب.
لِمَ كان عليه أن يدرس فينقلب مجنوناً،
من طول ما ينصبّ على كتاب في دير،
أو يشتغل بيديه، ويكدح
كما فعل صاحب له؟ كيف يمكن خدمة الدنيا؟
(حكايات كانتربري: المقدمة العامة ١٨٣ - ٧)

في إرشادات للخدم يوجّه <سويفت> هجاءه نحو حماقات الخدم وأغلاطهم متخذاً شكل توجيه النصيحة لهم أن يعملوا ما هم في الغالب يعملون، ويكرر أعذارهم العرجاء: «في فصل الشتاء أوقد نار غرفة الطعام دقيقتين قبل تقديم العشاء لكي يرى مخدومك إلى أي مدى أنت توفّر في فحمه». في روح القوانين يقول مونتيسكيو مدافعاً عن العبودية بشكل يفتقر إلى الحكمة.

إن شعوب أفريقيا، بعد أن قضوا على شعوب أميركا، صار عليهم استعباد شعوب أفريقيا لغرض تنظيف جميع تلك الأراضي. سيكون السكّر غالي الثمن إذا لم يكن لدينا عبيد لزراعة قصب السكّر. إن تلك الشعوب سوداء من الرأس إلى القدم، وأنوفهم فطساء بحيث يغدو من المستحيل الشعور بأية شفقة تجاههم. لا يسعَ المرء أن يتصوّر الله الحكيم العادل يضع روحاً، بل روحاً فاضلة في جسد أسود في أرجائه جميعاً.
(الكتاب ١٥ الفصل ٥)

المبالغة أكثر الوسائل يسراً «لرفع» موضوع الهجوم. إن أحد أفضل الأمثلة في الإنكليزية يجب أن يوجد عند <چوسر> في حكاية التاجر. يخطر ببال «الفارس النبيل» في هذه الحكاية أن يتزوج وهو في الستين: فنجده يمدح الزوجات والزواج بما لا يقل عن ١٣٠ بيتاً:

اتخاذ زوجة شيء عظيم،
وبخاصة عندما يكون الرجل أشيباً:
عندها تكون الزوجة ثمرة كنزه
عندها يجب أن يختار زوجة شابة جميلة
(١٢٦٨ - ٧١)

إذ ما الذي يمكن أن يكون ألطف من زوجة
مخلصة وكذلك مطيعة
تحافظ عليك في الصحة والمرض، رفيقة
لا تتخلى عنك في السرّاء والضرّاء
(١٢٨٧ - ٩٠)

زوجة! تباركت أيتها القديسة مريم!
أنىّ للرجل أن يصيبه أي مكروه
عندما تكون لديه زوجة؟ في الحق لا أعرف الجواب
(١٣٣٧ - ٩)

تحفظ أمواله، ولا تبذّر شيئاً منها:
وكل ما يحبّه زوجها، تحبّه هي كذلك:
لا تقول مرة «لا» إذ يقول هو «نعم»
يقول: «افعلي هذا»: تقول «حاضر سيدي»
(١٣٤٣ - ٦)

لأن <الفـارس النبيل>، يقـدِّم على أنه صـادق في مـا يقول، فإن الذي أمامنا، بكل تحديد، هـو مفارقـة ملحوظـة. ولكن بما أن الذي يقـدِّم ذلك هـو التاجـر الشقي في زواجه فبوسعنا أن نتصورّه بسهولة يقايض درع الفارس بمفارقة مريرة (وربما كان چوسر يريدنا أن نرى ذلك مسليّاً). تعـريفاً، تنتهي علمية «التحجيم حتى التفاهة»، بتدمير موقـع الخصم: لكنها حين تبدأ يفترض أن ذلك الموقع في حوزة الخصم في الأقل. ونجـد مثالاً مختصـراً جيـداً في قصيـدة <بـريخت> بعنـوان «الحـل» عن انتفاضـة العمال عـام ١٩٥٣ إذ «تبرز» القصيـدة بشكل مؤثر جداً التناقض الكامن في ادعاء المانيا الشرقية إنها ديمقراطية شعبية:

بعد انتفاضة السابع عشر من حزيران
قام أمين سر اتحاد الكتّاب
بتوزيع نشرات في درب ستالين
تقرأ فيها أن الشعب
قد خسر ثقة الحكومة
وأنه يستطيع استعادتها فقط
بمضاعفة الجهود. ولو كان الأمر كذلك
أليس من الأسهل لو أن الحكومة
حلّت الشعب
وانتخبت آخر غيره؟
(«الحل» ترجمة مارتن إسلن انكاونتر حزيران ١٩٥٩ ص ٦٠)

في عام ١٧٥٦ نشر <سوام جيننز> كتاباً بعنوان استقصاء حرّ في طبيعة الشر ومصدره يقدم فيه تفسيراً للشقاء البشـري بافتراض وجود «كائنات أسمى. . . لها القدرة أن تخدعنا وتعذبنا

وتدمرنا، لأغراض لا تتعلق إلا بمتعتها وفائدتها» ولذا فهي تعاملنا كما نعامل نحن الحيوانات الأدنى (أعمال سوام جينز لندن ١٧٩٠ ج ٣ ص ٧٢). مثل هذا التأمل العقيم آثار دكتور جونسن أن يواصل:

> لا يسعني مقاومة الإغراء في تأمل هذا التشبيه، الذي أحسب أن كان بوسعه الاستمرار فيه، فيكسب جدله بذلك كثيراً. كان بوسعه أن يبيّن أن هؤلاء «الصيادين الذين يطاردون الإنسان» لديهم أنواع من التسلية تشبه ما لدينا. فكما نُغرق الجراء وصغار القطط تراهم يسلّون أنفسهم، بين حين وآخر، بإغراق سفينة، أو يحيطون بميادين <بلنهايم> أو أسوار <پراغ> كما نحاصر نحن قنّ دجاج. وكما نفعل إذ نصيب طائراً في طيرانه تراهم يفاجئون المرء وسط عمله أو لهوه ليطرحوه أرضاً مصاباً بالسكتة. وقد يكون بعضهم من رفعة الذوق بحيث يجد متعة في عمليات الربو تشبه ما يجده الفيلسوف في آثار المنفاخ. فأن تصيب أمرأ بتطبّل البطن يورث من السرور ما يورثه نفخ ضفدعة. ما أكثر ما نعمت هذه المخلوقات المرحة بتقلّبات الوجع: فمن بواعث السرور أن ترى المرء يسقط بنوبة صرع، ثم يعود إلى وعيه ليسقط من جديد، من غير أن يعرف لذلك كله سبباً. وبما أنها كائنات أكثر حكمة وقوة منا فإن لديها أنواعاً من التسلية أكثر مما لدينا؛ إذ ليس لدينا من وسيلة للحصول على تسلية سريعة دائمة كما في بُرحاء نوبات النقرس وحصاة الكلى، مما

> لا شك فيه أنها تبعث على السرور، وبخاصة إذا كان المشهد تتخلله أمثلة من التعثّر والضياع لدى من أصابهم العمى والصمم.

ويعد أن يتخذ <جونسن> نظرة أوسع يحمل <جيننز> نفسه إلى المسرح.

> ثمة لعبة استطاع الحقد الممراح لهذه الكائنات أن يجد وسيلة للتمتع بها، ليس لدينا لها من معادل أو شبيه. فتراهم بين الفينة والفنية يصطادون أحد البشر ممن يفخرون بحسن الجسوم فيملأون العقل منه بأفكار واهية ويقيمون على ذلك حتى يتخذون منه لعبة في شكل مؤلف رسائل فلسفية. ثم يندفع المسكين في شراك التصوّف، ويتخبّط في أجوف القول حتى يصطنع كلام الواثق عن ميزان الوجود، ويقدّم حلولاً يعترف هو نفسه أنها تستحيل على الفهم.

(أعمال دكتور جونسن لندن ١٨٢٥ ح ٦ ص ٦٤ - ٦)

ويجب ألا تفوتنا الفرصة أن نشير هنا أن <جونسن> لم يقف عند حد الكتابة بأسلوب المفارقة بل انه قد أوجد وضع مفارقة يخبرنا بالكثير: إن «الحقد الممراح» في معالجته بالمفارقة الإطمئنان الأعمى لدى <جيننز> في «أفكاره الواهية» قد أقام تشابهاً مثلثاً مع الحياة والمسرح والمفارقة؛ فصاحب المفارقة «كائن أسمى» والكائنات الأسمى تنظر إلى الحياة على أنها كوميديا، أو «مسرحية يتخللها التعثّر والضياع لدى من أصابهم العمى والصمم»، وإقامة مثل هذه الكوميديا يتطلب

ممارسة المفارقة. إنّ ما يعرضه <جونسن> لنا نمط رائع أو مثل أعلى لما دعوته بالمفارقة المغلقة، بما فيها من علاقات مع ممارسة المعرفة والقوة وما فيها من ظلال (لا جنسية) تنبؤية وميّالة للإيذاء. يتذكر المرء قول نيتشه: «إن الوجود لا يمكن تسويغه إلا في حدود جمالية»: «فحسب منطق الشعور البدئي (ولكن هل يختلف منطقنا نحن كثيراً؟) كان كل شرّ مسوّغاً إذا كان مشهده مما يعظّم الآلهة» (فريدريك نيتشه ولادة المأساة وأصول الأخلاق الترجمة الإنكليزية فرانسس گولفنك، نيويورك ١٩٥٦، ص ٩، ٢٠١).

يكون المرء متماشياً مع هدف المفارقة، ولو بمعنى أخف، إذا قام بتخفيف عيوبه بدل الإشادة بفضائله. وأشيَع أساليب المفارقة هذه تخفيف القول؛ هنا يعرض <كيركيگارد> ما هو غير معقول بشكل واضح لا على أنه ذروة البصيرة الفلسفية بل على أنه غير مرضٍ وحسب:

> عزيزي القارىء: إني أتساءل إذا كنت لا تحس أحياناً أنك تميل إلى الشك قليلاً في صحة القول الفلسفي [الهيگلي] المألوف بأن الخارجي هو الداخلي، وأن الداخلي هو الخارجي.

(أما/أو الترجمة الإنكليزية ديڤد وليليان سوينسن نيويورك ١٩٥٩ ص ٣).

ومما يقع في هذا الباب كذلك إشارات <مايكل فرين> إلى «هفوات صغيرة» من جانب الحكومة التي أعادت بالقوة إلى الاتحاد السوڤياتي ورحمة ستالين مليون من المهاجرين الروس. في رحلات كلڤر يعرض <سويفت> أسباب الحرب (التي لا يمكن تسويغها) بلهجة تناسب أموراً لا قيمة لها:

أحياناً يكون النزاع بين أميرين ليتقرر أي منهما
عليه انتزاع أملاك أمير ثالث لا حقّ لأي منهما في
أملاكه. وأحياناً يتنازع أمير مع آخر خشية أن
يتنازع أمير ثالث معه.

(الكتاب الرابع - الفصل الخامس)

لدى البلاغيين مصطلح اسمه «التجاوز» يمكن تطبيقه على الادعاء ذي المفارقة اما بعدم ذكر شيء («لأستبعدنّ أن يصدر عني أي قول يتعلق بما لديك من. .») أو بأن الشيء لا يستحق الذكر: عندما تحترق القلعة بما فيها من صور وأثاث واصطبلات وأهراء يقول الوكيل في أغنية «پول مزراكي» مخبراً:

ولكن باستثناء ذلك، يا سيدتي الماركيزة
كل شيء بخير جداً، كل شيء بخير جداً.

إن طريقة النقش الغائر تعزل هدف المفارقة أو موضوعها لا برفعه بل بالنيل من الذات والقيام بدور غرير المفارقة لا غرير التبجّح. ثمة مثال بسيط عن هذا الأسلوب يعود إلى سقراط يذكره <چارلز رويكروفت> في **قاموس التحليل النفسي النقدي** (١٩٧٢ ص ٩) إذ يقول: «حيث أن المؤلف يعاني من نقص تكويني غير نادر في كونه غير قادر على فهم كتابات يونگ. . .» ويقع في نفس الباب التظاهر بالشك حيث لا يوجد ما يشك به، والتظاهر بالغلط أو الجهل، والتظاهر بالإعتذار والإذعان أو الدهشة:

أليست نعمة من الله كبرى
أن يكون عقل إنسان بمثل هذه الدناءة
متفوقاً في الحكمة على حشد من أصحاب العلم؟

(حكايات كانتربري، المقدمة العامة ٥٧٣ - ٥)

في المقطع التالي يحمل «گِبُن» على منجزات أبطال التوراة بالتظاهر باتهامهم «بالإعتراض على سلطة موسى وأنبياء العبرانيين» وبالتشكيك والجهل وضيق الفكر والصّغار والهرطقة والتزمّت.

ثمة بعض الاعتراضات على سلطة موسى وأنبياء العبرانيين سرعان ما تمثل أمام الذهن الميّال إلى الشك؛ رغم أنها لا تصدر إلا عن جهلنا بشؤون الأقدمين، وقصورنا في التوصّل إلى حكم صحيح عن التدبير الإلّهي. لقد تجاور مع تلك الإعتراضات واشتط في شد ازرها أصحاب الضلالة من العلمانيين وإذ كان أولئك الهراطقة في غالب أمرهم يناهضون مباهج الحواس فقد حملوا عابسين على تعدّد الزوجات عند الآباء الأولين: والتودّد للنساء عند داود والحريم عند سليمان. أما غزو أرض كنعان وإبادة أهلها المطمئنين فقد احتاروا كيف يوفّقون بين ذلك وبين الأفكار السائدة عن الإنسانية والعدالة. ولكنهم إذ تذكّروا قائمة الاغتيالات الدامية والإعدامات والمذابح التي تلطخ كل صفحة تقريباً من صفحات التواريخ اليهودية آمنوا أن البرابرة من أهل فلسطين قد أظهروا من الرحمة تجاه أعدائهم الوثنيين قدر ما أظهروا تجاه أصدقائهم أو أبناء وطنهم.

(انهيار الإمبراطورية الرومية الفصل ١٥)

ثمة طرق أخرى معروفة في اتخاذ المفارقة لا تتطلب الادعاء بقبول موقف الضحية أو الادعاء بعدم القدرة على فهمه. فعندما أراد <درايدن> من باب الانتقام أن يدعو مسرحية <سر روبرت هاوارد> بعنوان دوق ليرما بأنها غير درامية وغير أصيلة، قال ذلك بهذا الشكل:

> في البداية ـ انه يمنحني لقب «مؤلف مقال في الدرامه» وهو حديث صغير في حوار مستقى في غالبه من ملاحظات الآخرين: لذلك، ومن أجل ألا أبدو مقصراً في المجاملة تجاهه، فإني أردّ إليه لطفه وأدعوه «مؤلف دوق ليرما».
>
> (دفاع عن مقال في الشعر الدرامي)

هذا تلميح مفارقة؛ وعلى القارىء أن يطلع أولاً على التشابه المتضمن بين المسرحية والمقال قبل أن يدرك ما في عبارة المجاملة من مفارقة. في الفقرة الآتية يتناول <جون بيلي> الناقد <ف. ر. ليفز> بأسلوب المفارقة بوصف <إياكو> بلغة لا يشك أنه يمكن أن يوصف بها <ليفز> نفسه. وبعد اقتطاف <ليفز> في نقده الجارح لشخصية <عطيل> يقول <بيلي>:

> وقد نلاحظ هنا المفارقة الغريبة في أن أولئك الذين يرفضون أن يُخدعوا بشخص <عطيل> يجدون أنفسهم في رهط <إياكو>. وهذا كذلك ليس في شك من أمر الأول وطبيعته الحقيقية، وليس هو بالمرء الصبور: فآراؤه عن الحياة

والأخلاق والمجتمع واضحة الحدود حقا. ثم أن
نبرته توحي بين الفينة والفينة أنه برغم «تحديد
موقع» عطيل فإنه يبقى مغضباً منه بل حاسداً له،
فبالرغم من أن سيطرة عطيل وكرمه محض ادعاء
مخادع فإنها مفروضة بشكل يأخذ اللب بإقناعه
ونجاحه على العالم أجمع.
(شخصيات الحب لندن ١٩٦٠ ص ١٢٩)

وهذه كذلك يمكن أن تدعى تلميحاً، أو لتمييزها عن المثال السابق يمكن تسميتها مفارقة بالقياس: فما يبدو أنه كشف (أ) هو في الحقيقة أو هو أيضاً كشف (ب) الذي يجب استنباط الشبه بينه وبين (أ). أوبرا الشحاذ ومزرعة الحيوان وغيرها من حكايات الرمز الهجائية يمكن تسميتها مفارقة بالقياس كذلك.

من الشائع أن يقال عن كاتب أنه يصطنع المفارقة في حين أنه يعرض (أو يوجد) شيئاً رآه يتصف بالمفارقة؛ وبعبارة أخرى نحن كذلك نرى المفارقة الملحوظة على أنها مفارقة لفظية عند تقديمها لفظياً. ويمكن الدفاع عن هذا الإجراء على أساس أن مثل هذا العرض يتضمن عادة قدرات لفظية مشابهة. وكما أسلفت القول في الفصل الثالث في المقطع عن البناء الدرامي للمفارقة، فإن ما دعوته بالمفارقات الملحوظة لا يوجد إلا احتمالاً في الظواهر الملحوظة ولا تغدو حقيقية إلا من خلال عرضها؛ فكلما كان العرض بارعاً ازداد وضوح موقف المفارقة «الملحوظ» ويمكن إيجاد مثال جيد على ذلك عند «گونتر گراس» في المتعثّر».

أية تناقضات فكرية تزوّد مَن بتسلية جدلية «بالمعنى الماركسي الإنكليزي» عندما تقوم سلطة الدولة في بلد شيوعي «جمهورية بولندا الشعبية» بإعطاء الأوامر بإطلاق النار على ثلاثين ألفاً من العمال كانوا لتوّهم يتغنّون بنشيد الأممية خارج مبنى الحزب في احتجاج بروليتاري؟

(الترجمة الإنكليزية رالف مانهايم ١٩٧٩ ص ١١٤).

من الواضح أن هذا الكلام قد كتب بطريقة تبرز التناقضات. ما كان يمكن أن يظهر على هذا الكلام سيماء المفارقة لو أنه جرى كالآتي: «ولما لم يصدر عن عمال حوض السفن (الذين كانوا ينشدون الأممية) أية بوادر على التفرّق، اضطرت السلطات إلى إعطاء الأوامر لإطلاق النار. ويقدر أن حوالي ثلاثين ألفاً من العمال كانوا قد تجمعوا في ذلك الوقت في شارع؛ حيث تقع بناية الحزب». ومن ناحية ثانية كان بوسع <گونترگراس> أن يزيد من التناقضات بأن يضيف أن الأوامر بإطلاق النار قد أعطيت إلى عمال آخرين أطاعوها، هم أفراد الجيش الشعبي والشرطة الشعبية.

ثمة طريقة أخرى لاتخاذ المفارقة يصح أن تعدّ إيجاد مفارقة ملحوظة. ويكون ذلك في حالة غرير المفارقة (الذي يوجد خيال منه في عبارة <گبن>: «يحتار المرء في فهم») الذي يُمنح ما يبدو أنه وجود درامي مستقل، يأخذ صفة «الأبله» الذي قد يسأل أسئلة أو يعلّق تعليقات لا يدرك كامل فحواها. ويأتي أثر هذا النمط من المفارقة من اقتصاده في الوسائل؛ فالسليقة المحض أو حتى البساطة البريئة أو الجهل قد تكفي لاستشفاف تعقيدات

النفاق أو تعرية حماقة التحامل. المثال الآتي مأخوذ من تخطيط ضعيف المستوى من كتابات <مارك توين> في قصة «ترغب بسي الصغيرة في مساعدة العناية السامية».

- «ماما، لماذا يوجد كل هذا الألم والحزن والعناء؟ لأي شيء هذا كله؟»
- «إنه لمصلحتنا يا صغيرتي. فالرب بحكمته ورحمته يرسل إلينا هذه المحن ليقوّمنا ويصلح من أمرنا... ليس بينها ما يأتي بمحض الصدفة...».
- يا للغرابة! أهو الذي أرسل التيفوس إلى «بلي بوريس»؟
- أجل.
- لماذا؟
- «ليقوّمه ويجعله صالحاً».
- لكنه مات يا ماما، وهكذا لم تجعله الحمى بخير.
- إذن ربما كان لسبب آخر... أعتقد من أجل إصلاح والديه.
- إذن ما كان هذا عدلاً يا ماما.. لأن <بلي> هو الذي نال العقاب. أكان سبحانه هو الذي جعل السقف يهبط على ذلك الغريب الذي حاول انقاذ العجوز المقعدة من الحريق يا ماما؟

(نقله <نورمن فويستر> محرر كتاب شعر ونثر من الأدب الأميركي
ط ٤ بوستن ١٩٥٧ ص ١٠٤٨ - ٩)

شخصية «الأبله» في أدب القرن الثامن عشر يغلب أن تكون غير أوروبية، كزائر من الصين أو فارس أو هندي أحمر. لا يرى العالم مثلنا من خلال منظار بسبب الغموض أو التشويش بما يحمل من معتقدات وعادات وتقاليد، بل يراه بعين الفطرة والعقلانية. مثل ذلك الرجل التاهيتي في كتاب <ديديرو> بعنوان ملحق لرحلة بوگانفيل الذي يصعب عليه أن يفهم مبدأ الروم الكاثوليك في بتولية القسيس.

ومن أمثلة «الأبله» في أدب القرن العشرين ما يوجد لدى <ج. د. سالنگر> في المتصيّد في حقل الشوفان. يقدم البطل <هولدن كولفيلد> في شكل مراهق يتعثر بالكلام، نصف متعلم. متسكعٌ لا يقدر السيطرة على حياته بالمرة، ومع ذلك يراد لنا أن نرى أنه يستطيع تمييز الزيف لدى الآخرين، وان قيمه صحيحة حتى عندما يحسب أنها ليست كذلك.

ثمة خط مستقيم من التطور بين المفارقة اللفظية البسيطة ـ «ما أبلهني إذ لا أستطيع فهم ما يحسبه الجميع مفهوماً» ـ وبين الشخصية الخيالية المعقدة التي تقدّم على أنها تبدو بلهاء أو غير ناضجة. ولكن أدوار المفارقة في الرواية سيأتي الحديث عنها.

المفارقة في المسرح:

في هذا المقطع وفي المقطع اللاحق سأحاول تبيان أن المسرح والرواية يميلان معاً إلى توليد المفارقة. وقد يحدث كثير من التداخل بين أنواع المفارقة المتولدة، ولكن بشكل عام تكون أنواع المفارقة التي تختص المسرحيات غير تلك التي تختص الروايات القصصية.

في ما يتبع من حديث سوف تستعمل كلمة «مسرح» و «مسرحي» في الغالب لوصف العناصر المنظورة بل المثيرة في الدرامه، عنصر الإدهاش المباغت، عنصر «الإستعراض» في «شغل المسرح». وهذا يوحي مباشرة بصلة مفارقة لأن الجمهور هو الذي يشاهد وأشخاص المسرحية هم موضوع المشاهدة، وهم غير واعين بأنهم موضوع المشاهدة، وعيونهم لا ترى ذلك. فالشخصيات لا يندر أن تكون عمياء حرفياً، أو مصابة بالعمى، بل يغلب أن تكون مجازياً كذلك، سواء عن قصد أو صدفة، تجاه الاعيب الشرّير في المسرحية أو نزوات البطل أو البطلة، أفاعيل القدر، هوية الآخر، أو طبيعتهم هم أو دوافعهم. كل هذا يراه الجمهور. فالعمى والأبصار ـ إذ ينقلبان عند <تايريزياس> و <أوديبوس> فيغدو الأعمى مبصراً والمبصر أعمى؛ وعند <گلوستر>: «لقد عثرت عندما كنت أرى» ـ مسألتان أساسيتان في المسرح كما في المفارقة.

على النقيض من «مسرح» و «مسرحي» سوف ترد كلمتا «درامة» و «درامي» أحياناً في استعمال سائر بمعنى «مثير» و «أخّاذ». المسرح مكان فيه شيء على وشك أن يحدث أو يكشف عنه. وبما أن الجمهور يشعر بذلك لكن شخصيات المسرحية عادة لا يشعرون فثمة احتمال أساس للمفارقة في المنطوى من الدرامه. ثم ان الذي على وشك أن يحدث هو شيء سوف يحدث لشخصيات مسرحية متطامنة، لذلك يكون عمى هذه الشخصيات مما يتصل بالمستقبل والحاضر كذلك. والذي يجب توكيده هنا كذلك أن شخصيات المسرحية، رغم أنهم من صنع الخيال، إلا انهم يتجسدون دماً ولحماً. تجاه أمثلة الحضور الجسدي هذه لا يملك الجمهور إلا أن يستجيب بدرجات متفاوتة من التعاطف أو العزوف يعقّد منها شعور

بالتباعد بين عالمين. لذلك يوجد قُرب جسدي وبُعد نفسي، ينتج عنه إمكانية تقوية أثر المسرحية بنوع من الملذات هي موضع شك، وهي معروفة جيداً في علم النفس: متعة القيام بدور الإله أو التلاعب سرّاً بحياة الآخرين؛ متعة الإستعراض سواء في حسن الهندام أو في التعرّي؛ متعة التلصّص ومراقبة الآخرين يكشفون عن أنفسهم؛ متع السادية وإنزال الأذى ـ لقد كان المسرح دوماً مسرح قسوة، حَلَبَة. وبعض هذه المتع سبق أنَ ربطناها مع المفارقة وجميعها تحتاج إلى درجة من التمثّل المتعاطف ودرجة من الابتعاد النفسي.

والتفريق بين «المسرح» و «الدرامه» يتم كذلك بطريقة أخرى. فكلمة «المسرح» اكثر إتساعاً، لأنها تضم الشروط الملموسة التي تجعل الدرامه ممكنة (خشبة المسرح، خارج الخشبة، القاعة الخ) كما تضم الفعاليات المتصلة مباشرة بعرض المسرحية (التمرين، الإخراج، التمثيل والمشاهدة). الدرامه كلمة أضيق، بؤرة هذه الفعاليات والمسرحية التي يجري تمثيلها. وهذا التفريق ضروري لأنني أريد القول ان المفارقات التي نجدها في المسرحيات إنما توجد فيها بسبب ميل في الدرامه انْ «تُمسْرح» نفسها. وأعني بذلك ان الكثير من الشكل ومحتوى الموضوع في الدرامه يمكن النظر إليه على انه توسيعات وتحويلات للسياق المسرحي المباشر للمسرحيات؛ فالدرامي ونصّه، والممثلون بملابسهم، وزينتهم، وخشبة المسرح، والمخرج والمناظر (بما في ذلك التمرينات والتمثيل) والقاعة والجمهور، يميلون جميعاً ان يجدوا أنفسهم داخل مسرحيات بدرجات متفاوتة من التخفّي.. ومنذ عام ١٩٥٣ قالت <سوزان لانگر> ان الوسائل هي الرسالة في الفيلم، وربطت بين الكاميرا المتحركة، المتحررة من الزمان والمكان، التي

تغدو بمثابة عين العقل، وبين عناصر شبيه الحلم في الأفلام نفسها (الشعور والشكل، لندن ص ٤١١ - ١٥). فالطبيعة غير المتجسدة في صور الشاشة والظلمة العازلة في قاعة السينما هي الأخرى «شبيه حلم». ففي هوليوود وغيرها من «مصانع الأحلام» يكون من «الطبيعي» ان يغدو محتوى موضوع الأفلام منشوراً على سعة، ليعمم ظروف إنتاجها وتلقّيها.

المسرح والدرامه والمفارقة متداخلة بطرق عديدة. فحتى اصغر ملاحظة مفارقة، في تصويرها التحدي والإستجابة، هي درامه مصغّرة، فيها انقلاب وتبيّن، إنقلاب في فهم المخاطب وتبيّن لقصد صاحب المفارقة. ثم ان صاحب المفَارقة إذ يقوم بدوره يمكن ان يقال انه يقدّم عرضاً من شخص واحد: فهو يتخذ دور الغرير ويتكلم، يكتب أو يتصرف كما لو كان فعلاً ذلك الشخص الذي يحمل آراء صمّمت المفارقة على تحطيمها او قلبها. يحاول صاحب المفارقة بلوغ أقصى درجات القبول لما يبدو أنه يقوله، وكذلك الممثل الذي يقوم بدور <بروتس> مثلاً / في مسرحية شكسبير يوليوس قيصر / يحاول ان يجعل من نفسه <بروتس> يصدّقه الجمهور كما يراه الممثل نفسه. ويهدف صاحب المفارقة كذلك إلى أقصى درجة من الوضوح إذْ يسحب او يكشف معناه المزعوم، كأن يوحي بسياق يناقض المعنى او يستخدم جدلاً مغلوطاً؛ وكذلك المؤلف المسرحي فإنه يهدف ان يرينا «بروتس الحقيقي» أي ليس <بروتس> كما يصوّره ويقدمه الممثل بل <بروتس> كما تصوّره المسرحية كلها وكما يؤول الجمهور إلى رؤيته إذ يوفّق بين جميع الأضداد والشواذ التي تظهر إما في داخل الشخصية أو في علاقاتها مع الآخرين أو مع العالم الأوسع.

وهكذا فإن الفرق بين المفارقة الهادفة والدرامه التي تقدم تصوير شخصيات بأسلوب المفارقة يمكن ان يرى على انه محض فرق في الأسلوب. يجعل صاحب المفارقة من نفسه نوعاً من الممثل في اتخاده دور الغرير بينما يستخدم الدرامي ممثلين من دور متبجّحين (فعليين)، ضحايا مفارقات ملحوظة في كونهم، مثل <بروتس>، ليسوا ذلك النوع من الناس الذي يظنون. وليست كل مسرحية بالطبع تضفي مفارقة على شخصياتها، او تضفيها عليهم بالتساوي. فمسرحية شكسبير الليلة الثانية عشرة تعامل <مالڤوليو> أسوأ مما تعامل مسرحية اليوت حفلة الكوكتيل شخصية مثل <سر هنري هاركورت-رايلي>، رغم ان ذلك مما قد يؤسف له.

المفارقة الملحوظة أشد قرباً من المفارقة الهادفة إلى الصفة الدارمية او المسرحية. فمفارقة الحدث، مثلاً، التي تكون فاعلة في مجال الزمن، تتسم ببناء درامي واضح، ومثلها المعروف إغراق ضحية بمخاوف معينة أو آمال أو توقّعات بحيث يتصرف على أساسها المعروف ويتخذ خطوات ليتجنب شرّاً متوقعاً او يفيد من خير منتظر، لكن أفعاله لا تؤدي إلا إلى حصره في سلسلة من الأسباب تؤدي به إلى سقوطه المحتوم. هذا الوصف التجريدي لمفارقة الأحداث يفيد كذلك في رسم هيكل الحبكة في المأساة، كما في الباخاي، الملك لير أو مأساة المنتقم. وأول إشارة إلى القوة الدرامية الكامنة في انقلاب الحال أو في مفارقة الأحداث ترد في كتاب الشعر ولو أن أرسطو بالطبع لا يستعمل كلمة «مفارقة»:

> والواقع انه حتى احداث الصدفة تبدو شديدة الجاذبية عندما يبدو عليها أنها قد حدثت عن قصد - مثال ذلك تمثال <ميتيس> في آرگوس الذي

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

قتل الرجل الذي تسبب في موت <ميتيس> إذ
سقط عليه في أثناء إحتفال عام
١٤٥٢» أ».

ربما كانت هذه الحادثة معروفة أكثر من صيغتها الدرامية في دون جوڤانّي.

جميع المفارقات الملحوظة «مسرحية» بحكم التعريف من حيث أن وجود «مراقب» ضروري لاستكمال المفارقة. فالمفارقة ليست محض شيء يحدث: انها شيء يمكن في الأقل تصور حدوثه. قد نقول انه من باب المفارقة أن ينخدع شخص على يد شخص أراد الأول أن يخدعه، ولكن لأجل أن نستطيع قول ذلك يجب أن نكون قد أقمنا مسرحاً ذهنياً نقوم فيه نحن بدور المراقِب غير المراقَب، نرى الموقف بوضوح كما هو عليه ونشعر بعض الشيء بقوة اللاوعي المطمئن لدى الضحية.

إن هذا التضاد بين النظرة المفردة المحددة لدى ضحية المفارقة وبين النظرة المزدوجة المكتملة لدى المراقب المتسم بالمفارقة توجد كذلك في المسرح الحقيقي. فأولاً يسعنا النظر إلى شخصيات المسرحية على أنها تشبه ضحية المفارقة. يقول الأب في مسرحية <پيرانديلّو> **ست شخصيات تبحث عن مؤلف** «وهو يتحدث باسم الشخصيات ويخاطب المخرج»: «نحن، بوصفنا أنفسنا، لا حقيقة لنا خارج هذا الوهم!.... أية حقيقة أخرى يجب أن نتخذ؟ فما هو وهم عليك أن تخلقه، هو عندنا.. حقيقتنا الوحيدة». (الترجمة الإنكليزية فريدريك مَي، لندن، ١٩٥٤، ص ٥٥). والجمهور من ناحيته، يشبه المراقب ذا المفارقة. فهو يدخل خيالياً في الوهم الدرامي ولكنه كذلك يقف خارج المسرحية ويحكم بأنها تمثيل: «قوّم هذا

الإخراج، يتبين الممثلين، يعجبه العرض أو لا يعجبه، أو المناظر أو التقطيع في النص. من وجهة النظر هذه لا يوجد سوى مفارقة محتملة في الدرامه، ولكن يمكن تحقيق ذلك بإعطاء الشخصية كلمات يقولها، يكون لها، دون علم منه، إشارة إضافية خارج عالمه الصغير. فنحن مثلاً لا نقول ان من باب المفارقة ألا يدرك <كاسيوس> في مسرحية شكسبير أنه محض شخصية في يوليوس قيصر، رغم أن الجمهور يعرف ذلك. لكن المفارقة المحتملة هنا تتحقق عندما يقول:

بعد كم جيل من اليوم
سيُعاد تمثيل مشهدنا السامق هذا،
في بلاد لم تولد وبألسنةٍ لم تعرف بعد!
«٣/١/١١١ - ١١٣»

إن هذا من الأمور المألوفة عند شكسبير، ولها أثر شديد الغرابة، هو «التغريب» لأنها تزيد من حدّة شعورنا بعدم شعور <كاسيوس> بوجوده على مستويين معاً: رومي وممثل ينطق بلسان معروف عن «ألسنةٍ لم تعرف بعد»!.

ثمة معنى ثانٍ أشد قوة يمكن أن نقول بموجبه أن الدرامه، رغم أنها لا تنطوي على مفارقة بالضرورة، فهي كذلك من حيث الجوهر. فكما أن المراقب ذا المفارقة في مفارقة موقف يرى الضحية يتصرف في غفلة مطمئنة تجاه حقائق الأمور، كذلك في أغلب المسرحيات، يعلم الجمهور عما يجري أكثر مما تعلمه شخصيات المسرحية. وفي كثير من المسرحيات يكون الجمهور على علم مقدماً بما ستكون عليه النتيجة من المقدمة أو من الخلاصة في منهاج العرض أو من العنوان أو من

عروض سابقة أو من صيغ سابقة في الأدب أو القصص او التاريخ. ونتيجة لذلك يرى الجمهور أن شخصيات المسرحية يتملكها نوع خاطىء، أو غير ضروري من الآمال أو المخاوف أو المعتقدات إلخ. وحتى في المسرحيات التي لا يعرف الجمهور عنها شيئاً مقدماً، فإنه سرعان ما سيعلم أكثر من شخصيات المسرحية، لأن الجمهور موجود دائماً، لكن الشخصيات المسرحية لا ترى أو تسمع أكثر مما يجري عندما تكون الشخصيات على خشبة المسرح فعلاً.

لقد قلت ان المفارقة مسرحية ودرامية من حيث الأساس، رغم أنها من بعض الوجوه تكون كذلك بمعنى محدود. وقد قلت كذلك ان الدرامه تنطوي على مفارقة في جوهرها في الأقل وأنها قد تكون مما يولّد المفارقة. ونجد <كينيث برك> يكاد يعادل ما بين الدرامه والجدل والمفارقة وانقلاب الحال (قواعد الدوافع كليفلند ونيويورك ١٩٦٣ ص٥٠٣ ـ ١٧) وليس من السهل أن نفكر بمسرحية من <آيسخيلوس> إلى <آرابال> لا يكون فيها بناء مفارقة أو مواقف أو أحداث تتسم بالمفارقة.

والآن أريد الانتقال إلى مجرى تأمّلي أكثر يفترض أن طبيعة الدرامه تجعل المسرحيات تميل إلى الاتصاف بالمفارقة كنتيجة لإضمار واحد أو أكثر من عناصر محيطها أو سياقها المسرحي المباشر، أي الشروط المسبقة الضرورية والأسانيد المادية للمسرحيات نفسها كما وردت في بداية هذا المقطع.

ليس الإضمار شيئاً يوجد في المسرحيات وحدها. ثمة الأغنية التي تُضمر المغني بصورة تقليدية:

ذات صباح باكر، إذ كانت الشمس تشرق

سمعت صبية تغني في الوادي المنحدر:
(أوّاه لا تخدعني! أوّاه لا تتركني!
أهكذا تعامل الصَبيّة المسكينة)؟

ثمة استهلالات لا تقل في صفتها التقليدية، لم يعد لها منزلة أدبية فذّة أو منزلة الصلاة، إذا ما كانت فعلاً تمتلك مثل تلك الصفات. فمقطع الاستهلال في القصيدة هو خاتمة مضمرة أو إهداء. ثمة روايات تضمر بطرق مختلفة طريقة كتابة الرواية؛ ففي رواية /ستيرنز/ بعنوان ترسترام شاندي نجد المؤلف وأسلوب التأليف والقرّاء والنقاء يجتمعون كلهم بين دفّتي الكتاب.

ولكني أرى من الإنصاف القول أن صنوف الإضمار هذه أقل تنوعاً مما يوجد في الدرامه، لأن الروايات والأغاني والقصائد فيها قليل من السياق الذي يمكن إضماره. وتكون السينما والتلفزيون بهذا المعنى أقرب إلى الدرامه.

إن أكثر ما يؤخذ بعين الاعتبار من ضروب الإضمار في الدرامه، لأنها أقلها تحوّلاً، هي تلك التي تتعلق بالإخراج والتمثيل، أي مسرحية التمرين والمسرحية ضمن المسرحية. ولكن بوسع المرء كذلك أن يتبيّن أنواعاً من الإضمار تشمل المؤلف المسرحي والمخرج والممثل والجمهور والنص. وكل واحد من ضروب الإضمار هذه يرتبط بنوع محدد من المفارقة.

مسرحية التمرين والمسرحية ضمن المسرحية:

في إنكلترا ازدهرت مسرحية التمرين والمسرحية ضمن المسرحية على ما يبدو في النصف الثاني من القرن السابع

عشر، فكانت تقدم واحدة من أحد النوعين مرة في السنة على الأقل بين ١٦٧١ - ١٧٣٨، ولو أن هذا النوع من المسرحيات كان معروفاً قبل هذا التاريخ وبعده وفي بلاد غير إنكلترا. ثمة مسرحيات وقناعيات وعروض مسرحية أخرى تقدم في ثمانية من مسرحيات شكسپير، وثمة ثلاث أو أربع تمثيليات في غيرها من مسرحياتـه، إلى جانب عـدد من الخدع المـدبّرة مثـل تعريـة <پارولس> في مسرحيـة ما انتهى على خير فهو خيـر. إن مسرح الإضمار لدى درامي واحد هـو <پيرانـديلو> قد كـان مـوضوعـاً لعدد كبيـر من الدراسـات، كما أن عـدداً وفيراً من المنشـورات عن المسرحية ضمن المسـرحيـة في الإنكليـزيـة والفـرنسية والإسبـانية والألمـانية تشيـر إلى أهمية هـذا الجنس المسرحي.

كل واحدة من مئات مسرحيات التمرين والمسرحيات ضمن المسرحيات لها صفاتها وأغراضها المحددة، ولا أريد أن أبدو كمن يريد تجاهل تلك الخصائص. لكن اهتمامي هنـا ينصبّ على آثار المفارقة الخاصة التي تنجم عن قلب المسرحية إلى الـداخل، فتسحب من حيّـز الوهم الـدرامي تلك الأمور التي وظيفتها الأساس خلق ذلك الوهم، وهي الإخراج والتمثيل. ومن نتيجة هذا الإضمـار أو السحب إلى الداخـل إقامـة جدل بين استجابتنا الخيـالية للمسـرحية بـوصفها محـاكاة أو وهمـاً وبين استجابتنا النقدية أو الجمالية للمسرحية بوصفها مسرحية أو بناءً فنياً.

في تـأليف مسرحيـة تنطوي على وهم محـدّد ثانٍ، يقـوم پيراندلو أو شكسپير أو شريدان أو ستوپارد بتقـوية الـوهم على المستوى الأول ويجعلنا في الوقت نفسه نـراه على أنه وهم:

ففي مقطع من ست شخصيات التي سبق ذكرها يخاطب الأب (المخرج) في المسرحية على أنه مخرج، ولسوف تضيع واحدة من مؤثرات <پيرانديلو> إذا لم ندرك أن هذا «المخرج» هو نفسه موضوع إخراج على يد مخرج حقيقي، وأنه شخصية في المسرحية مثلما الأب شخصية في المسرحية كذلك. وفي مشهد الانتحار في آخر المسرحية يدفعنا <پيرانديلو> إلى التساؤل إن كان هذا الولد «ميتاً» على مستوى المسرحية موضوع التمرين وحسب، أو أنه «ميت فعلاً» على مستوى التمرين موضوع المسرحية، ويتعقّد الموقف جميعاً بإصرار المسرحية على أن الفن أكثر حقيقة من الحياة.

إن المفارقة التي تنطوي عليها مثل هذه المسرحيات التي تسترعي الانتباه صراحة أو ضمناً إلى كونها مسرحية، وإلى طبيعتها الوهمية، هي المفارقة الرومانسية. ففي المفارقة الرومانسية يكون ما ينطوي عليه الفن من قصور، أي عدم قدرة العمل الفني، بوصفه شيئاً مخلوقاً، على أن يستوعب ويمثل بشكل كامل الإبداع الحركي المعقّد في الحياة، هو الذي يُرفع خيالياً إلى مستوى الوعي عن طريق إضفاء صبغة الموضوع عليه. ويسمو العمل بذلك على مستوى المحاكاة الغريرة ويتخذ بُعداً مفتوحاً قد يدعونا إلى تأمل على نطاق أوسع. فبعد أن يتخلص من القناع الذي خلقه بسحره، يقوم <پروسپيرو>، الذي كان يدير المسرح في أغلب ما يجري من فعل في مسرحية العاصفة، بتشبيه العالم أجمع بالقناع؛ وبالإيحاء، إيحاء شكسبير، ننظر إلى العاصفة وإلى <پروسپيرو> نفسه بنفس المنظار:

ممثلونا هؤلاء،
كما سبق وأخبرتكم به، كانوا جميعاً من الأرواح،
وقد تلاشوا في الهواء، في الهواء الرقيق؛
ومثل نسيج هذا الحلم الواهي،
هذه البروج المكللة بالغمام، هذه القصور المنيفة،
والمعابد الجليلة، والأرض العظيمة نفسها،
أجل، وجميع الذي سترث، سوف تتلاشى،
ولا تخلّف من أثر. إنما نحن عَرَضٌ
كالذي تصنع منه الأحلام؛ وحياتنا القصيرة
محوطة بنومة.

(٤/١/١٤٨ - ٥٨)

ولكن ليست كل مسرحية تنطوي على مسرحية تمثل مفارقة رومانسية. فمن الواضح أن موضوع حلم ليلة صيف هو سلطة الخيال على الإدراك، والمسرحية نفسها هي المثال على ذلك، لكن هذا لا يوجد بنفس الوضوح في هاملت رغم تأملات البطل في قوة الوهم الدرامي.

وعلى مستوى أدنى، نجد مسرحيات من هذا النوع قد تستخدم المفارقة في مهاجمة التقاليد الدرامية. في هذا المقطع من مسرحية <شريدان> بعنوان الناقد يتم التعبير عن الناحية الهجائية بجعل <پَفْ> مؤلف المأساة يخفق بشكل غرير في التمييز بين المسرحية وبين عرض المسرحية:

سر والتر : فيليب، كما تعلم، هو ملك أيبريا العظيمة.

سر كريستوفر : هو كذلك.

سر والتر : وشعبه يعاني من تعصب ذميم واضطهاد كاثوليكي - بينما نحن كما تعلم، نتبع المذهب البروتستانتي.

سر كريستوفر : نحن كذلك.

سر والتر : وتعلم كذلك، أن ما يفخر به من سلاح أسطول الأرمادا الشهير، قد عمّده البابا بهدف إجتياح هذه الأصقاع -

سر كريستوفر : وقد أبحر، حسب آخر معلوماتنا. .

(٢/٢/٨٠ - ٩٦)

سر والتر : وتعلم كذلك -

دانكل : مستر يَفْ، إذا كان يعلم كل هذا فلماذا يستمر سر والتر في إعلامه؟.

يَف : لكن الجمهور لا يفترض فيهم أن يعرفوا أي شيء عن المسألة، صحيح؟.

سنير : صحيح، ولكن أعتقد أنك تسيء الفعل: إذ من المؤكد ألا يوجد سبب يدفع سر والتر أن يعطي كل هذه المعلومات.

يَفْ : والله إن هذه من أكثر الملاحظات جحوداً مما سمعت في حياتي - فإزاء الدافع الأقل الذي جعله يعطي معلومات أكثر، أعتقد يجب أن تكون مديناً له بالشكر.

(٢/٢/١١٠ - ٢٠)

مؤلف المسرحية، المخرج:

إن إضمار المؤلف المسرحي والمخرج من دون المسرحية يكون أقل وضوحاً، لأنه في مثل هذه الحال يدخلان المسرحية مجازياً وحسب، لا بصفة مؤلف مسرحية أو مخرج، بل بصفة متلاعب بحياة الآخرين. وقد نستطيع القول ان شخصية من هذا النوع أكثر وروداً في الدرامه منها في الرواية. فدور مدبِّر الحبكة الأكبر قد عرفته المأساة الأغريقية؛ و <دايانيسوس> في الباخاي مثال واضح على ذلك. وأشير بشكل عابر إلى أن كلمة «حبكة» وما يقابلها في الفرنسية والإيطالية تستعمل بالمعنى المريب في الحياة الواقعية كما في تعقيدات المسرحية وحلّها. ففي الأقل يوجد في اثنتي عشرة مسرحية من مسرحيات شكسبير، هي ثلث مسرحياته، شخصيات تسيطر على حركات الآخرين: مثل ذلك <اياگو> الشَيطاني، <پروسپيرو> الساحر والدوق، الذي يشبه هارون الرشيد، في مسرحية صاع بصاع. في مسرحية <بن جونسن> يبتهج <ڤوليونه> في احتياله في جمع ثروته (الطريقة التي «يلعب» بها هو و<موسكا> بعقول ضحاياها) أكثر مما يفرح في حيازتها. وثمة أمثلة أخرى عند موليير وابسن وبرنارد شو وآنويّ وت. س. أليوت. وحتى الشخصية الوحيدة في مسرحية <بيكت> بعنوان شريط كراپ الأخير تمارس سيطرة طاغية على مظاهر نفسها السابقة، ويمكن لذلك أن يرى في هذا الموقف إضمار مؤلف المسرحية.

عن طريق إضمار وظيفة صانع حَبكات، أو إضمار وظيفة المخرج منظِّم مَشاهد، أو عن طريق خلق شخصية مثل <أياگو>، تشبه المؤلف نفسه في تنظيم مسبق وترتيب يتناول حركات الشخصيات الأخرى واستجاباتهم، يخلق شكسبير

سلسلة من مواقف المفارقة. والجمهور الذي أحيط بعلم مسبق بشخصية <أياكو> الفعلية يرى عطيل و <كاسيو< و <دزدمونه> جميعاً يثقون ثقة عمياء ويتبعون مطمئنين نصيحة <اياكو> الصادق. ولا ينال من قوة المفارقة كونها بسيطة الشكل.

وإذ يُلحف هذا الأحمق الغرير
في سؤال دزدمونه أن تصلح له من أوضاعه،
وهي من أجله تشدّد في رجاء المغربي،
سأصب هذا الوباء على مسمعه،
بأنها تريد له أن يعود من أجل شبق فيها؛
وكلما زادت في محاولاتها أن يصيب خيراً
زادت في سوء سمعتها لدى المغربي؛
وهكذا أحيل فضيلتها سواد قار،
وأجعل من طيبها شباكاً
سوف أصطادهم بها جميعاً

(٢/٣/٣٤٢ - ٥١)

النص:

إن الرواية، في ادعائها أنها تاريخ، تفترض أن الأمور تحدث أولاً ويجري تسجيلها بعد ذلك. لكن <ديديرو> في جاك القَدَري يقلب ذلك، فيقدّم للقارىء مبدأ الحتمية في إطار من الترتيب الإلهي: «كل ما يصيبنا من خير أو شرّ في هذه الدنيا كان مكتوباً في العلى» وهذا يطابق حقيقة في المسرح حيث يكون ما يصيب الشخصيات من خير أو شرّ قد سبق أن كتبه مؤلف المسرحية؛ انه النص، وما تضيف إليه تعليمات

المخرج، الذي يقرر للممثلين الفعل في المسرحية. لكن الإدعاء الدرامي هو أن الفعل يحدث الآن في سياق زمني غير مقرّر، وأن ذلك هو الأمر حتى في المسرحيات التاريخية التي وضعت في ماضٍ من الزمن لا يمكن تغييره.

وهكذا يوجد تناقض مفارقة محتمل بين النص، بمعنى «النص المسبق» أو تحديد ما يجب أن يحدث، وبين تمثيل «حدوث» يبدو عليه أنه غير مقرّر. وتتحقق هذه المفارقة بإضمار النص بمعنى مجازي، أن بمعنى قَدَر لا يمكن تجنّبه، يتجسد أحياناً في شكل شعور وحسب:

ذهني يتحسّب
من حَدَث، ما زال معلّقاً بالنجوم،
وسيبدأ مريراً مساره المخيف
مع احتفالات هذه الليلة

(روميو وجولييت ١/٤/١٠٥ ـ ٩)

وأحياناً يتخذ شكلاً أكثر قرباً، في هيئة وحي أو حلم أو لعنة أو نبوءة. وأكثر الأمثلة تفصيلاً عند شكسبير شخصية الملكة ماركريت العجوز ولعنتها البنوية البعيدة المدى، في مسرحية رچارد الثالث، التي تعمل عمل وسيلة بنائية مكمّلة. يُذكّر الجمهور بها إذ تتساقط الشخصيات من عليائها واحداً بعد آخر. هنا كما في أماكن أخرى تقع المفارقة في رفض الشخصيات الصريح أن تحمل اللعنة على محمل الجد. وحقيقة أن تقبّل الدرامه يجب أن يتماشى مع التمثيل، إلى جانب البناء المحبوك في المآسي التي تتبع المثال الكلاسي مما يساعد دون شك في خلق شعور بتطور أحداث محتوم. وفي الكوميديات تميل

الصدفة والمفاجأة أن تلعب دوراً أكبر على النقيض من القدر والترقّب في المأساة.

الممثّل:

أنواع المفارقة التي ربطتُها مع إضمار المؤلف المسرحي (أو المخرج) والنص تشبه بعضها في كونها تقوم على جهل الشخصية بما سوف يحدث. لكن نوع المفارقة الذي يمكن ربطه مع إضمار الممثل يختلف عن هذه كونه يقوم على جهل الشخصية بطبيعته أو هويته أو بطبيعة غيره أو هويته. وهذا النوع من المفارقة ليس أقل وروداً أو أقل تجذّراً في طبيعة المسرح والدرامه من مفارقات الحبكة والقدر.

إن التمثيل لا ينطوي على فعل التمثيل وحسب، بل انه كذلك فعل تقمّص، وهذه مسألة هوية شخصية وتنكّر جسدي معاً. فقد ننظر إلى الشخصية على أنها ممثل مُضمَر إذا كان ما تفعله تلك الشخصية وطريقة النظر إليها في داخل المسرحية يشابه ما يفعله ممثل وطريقة النظر إليه بما يخص المسرحية. لا تكاد توجد مسرحية لا توجد فيها هوية مخفية، حرفية أو مجازية، عَرَضية أو مقصودة، تجد طريقها إلى النور: يطلق أحدهم على نفسه اسماً جديداً أو اسم غيره؛ وبمساعدة القناع والملابس واللهجة والتصرف المصطنع يدّعي أنه ليس نفسه بل أنه شخص آخر؛ من دون قصد منه يُظن أنه شخص آخر أو شخص غريب؛ وهو لا يعرف أبويه أو يظن خطأً أنه يعرف؛ أو أن المخفي أو المظنون ليس هويته بل شخصيته المعنوية أو دوافعه. وفي النهاية يكشف عن حقيقته أو يُكشَفَ عنه، يكتشفُ سرّ مولده، تُنزع عنه إدعاءاته أو يَعثر على شقيقه التوأم. وعندما

تنتهي المسرحية يستعيد الممثل شخصيته واسمه الحقيقي وملابسه التي يسير بها.

تقوم الدرامه على سؤالين كبيرين: «ما الذي سيحدث؟» و «من هذا؟» والواقع أن ثمة مسرحية بعنوان مَنْ؟ (للدرامي الاسترالي جاك هِبرَد) وأخرى فرنسية بعنوان هُويّة (بقلم روبير بانجيه). فالهوية والأسئلة وما تنطوي عليه من توكيدات قد تكون الموضوع الأكبر في الدرامه ابتداء من <أوديبوس> وكشفه المأساوي عن الذات إلى <بيرانديلّو> في مسرحية القناعية العارية وما بعد ذلك. وشكسبير وحده قد يقدم مئة مثال: من كلمات البداية الشهيرة في هاملت - «من هناك؟» «هيا، أجبني. قف واكشف عن نفسك» - إلى سؤال <لير> الملتاع «من ذا الذي يستطيع أن يخبرني من أنا؟» أو حيرة <ترويلوس>: «هذه هي، وهذه ليست، كريسيد» أو مفارقة عطيل المقصودة في (الغلط) عندما يسمع <دزدمونه> تنكر ذنبها:

أستصرخكِ الرحمة إذن
حسِبتُك تلك العاهرة اللعوب من البندقية
التي اقترنت بعطيل

(٤/٢/٨٩ - ٩١)

الإضمار الذي يقوم على الملابس، أي عندما يرتدي الممثل ملابس غيره ويعود بعد ذلك إلى ملابسه، هو كذلك مما يكثر وروده في الدرامه. هنا تنكّر فعلي؛ فثمة بضعة أولاد من الممثلين في مسرحيات شكسبير يقومون بدور فتيات ثم يحققون المفارقة المحتملة باتخاذ ملابس الأولاد. وثمة اتخاذ اردية

مجازية كذلك؛ فهذا <الأمير هال> في كلماته الأولى بدوره الجديد ملكاً يقول:

هذا الرداء الجديد البديع، جلال الملك،
لا يستقر مريحاً على كتفي كمّا تظنون
(الملك هنري الرابع القسم الثاني ٥/٢/٤٤ ـ ٥)

وفي نهاية مسيرة <ماكبث> يقال لنا:

إنه يحسّ لقبه الآن
يتهدّل من حوله، كرداء عملاق
على لصّ قميء.
(٥/٢/٢٠ ـ ٢)

يدرك الملك لير في العاصفة أن ما يحيطه من جلال الملك لا ينمّ عن جوهر الإنسان أكثر مم ينمّ رداء أعير إلى ممثل عن جوهر ذلك الممثل. وهو يبدأ بالتعرّي: «بعيداً، بعيداً، يا عَرَضاً مستعاراً!» وقد يكون التعرّي الجسدي مما يناسب المسرح في المآسي الكبرى قدر ما يناسب الرخيص من علب الليل. يبدأ <روبير پانجيه> في مسرحيته آبيل وبيلا بالسؤال «ما المسرح بالضبط؟» وتعرض عدة إجابات لا تلبث أن ترفض حتى المشهد الأخير الذي يبيّن أن «اللبّ البشري العالمي الجوهري من المسرح وهو ـ منظر الرجال والنساء ينزعون عنهم ملابسهم. وإذا أخذنا هذا بالمعنى الحرفي فهو لن يكون جواباً جاداً، ولكن من المؤكد أن المقصود فهم ذلك على سبيل المجاز. إن التعرية المعنوية مسرح جيد ولا شك: يشهد على ذلك عملية (التفريغ) في المحارب المتبجّح فيْ الكوميديا الرومية وفي التعرية وتعرية الذات في مسرحيات من نوع من يخشىٰ ڤرجينيا وولف؟ في

مسرحية الشرفة يمثل <جان جينيه> كل نوع ممكن تقريبا من أنواع الهوية أو موضوعات التنكّر.

إن المفارقات التي تغدو ممكنة عندما تخطيء الشخصية في هويتها أو هوية غيرها أو شخصيته هي من الوضوح في الغالب بحيث لا تستدعي الإشارة. وقد يكون أبسط هذه الأنواع عندما يكون الشخص موجوداً في شكل متنكّر ويسمع من يشير إليه بصيغة الغائب.

سيّد : يقولون إن <إدكار>.. موجود مع <إرل كنت> في ألمانيا.

كنت : القول يتغير.

(الملك لير ٤/٧/٩١ - ٣)

وقد تكون المفارقة واضحة عندما يقع الخطأ على طبيعة الشخصية المعنوية؛ يكون <اياگو> مقبولاً في الدور الذي يقوم به، وهو دور الجندي المخلص البسيط. لكن مفارقة من هذا النوع يمكن عرضها بشكل بارع:

دنكان : ليس من فنّ
يكشف في الوجه بنية الذهن:
فقد كان <كودور> شهماً عليه بنيتُ
ثقتي المطلقة -
(يدخل ماكبث، بانكو، روس، آنگوس)
يا أجلّ قريبا!.

(ماكبث ١/٤/١١ - ١٤)

لقد تحدثتُ بشكل عام عن اختلاف ذي مفارقة يمكن توقّعه بين وصف ذاتي لشخصية وبين الوصف الذي تصنعه لها المسرحية. وقد يتضح أحياناً أن أحد الشخصيات يقدّم نفسه لا كما هو بل كما يريد لنفسه أن يكون. لقد ذكرت <مالڤوليو> و

<بروتس> وكان يمكن ذكر <مسز مالاپروپ> و<پولونيوس> (وجميع أصحاب الخيلاء والغرور من الحمقى ممن جبلوا من طينة مشابهة) و <يالمار ايكدال> في البطة البرّية و<آلسيست> في عدوّ البشر ورچارد الثاني:

لقد نسيتُ نفسي، ألست ملكاً؟
نهوضاً يا جلالة جبانة! من حيث تنامين.
أليس اسم الملك عشرين ألف اسم؟
إلى السلاح، إلى السلاح يا اسمي! فثمة رعيّة تافهة تطعن
في مجدك العظيم. لا تنظروا إلى الأرض،
يا أحبّاء الملك، ألسنا من بني العلى؟
فلتكن عالية أفكارنا. أعلم أن عمّي <يورك>
يمتلك من القوة ما يفي بغرضنا.

(٣/٢/٨٣ ـ ٩٠)

تكون المفارقة أقل وضوحاً عندما تقوم الشخصية بدور متغيّر أو غير واضح، كما يفعل <هاملت> عندما يقوم بتصرف غريب. ويتعقّد الأمر عندما يتسرّب الشك حول هوية الشخص أو الشيء من أحد مستويات الوهم إلى مستوى آخر، كما يحدث في مسرحية <موليير> بعنوان ارتجالية ڤرساي حيث يقوم جدل بين الممثلين يسأل إن كان <الماركيز>، هو الممثل الذي يقوم بدور الماركيز أم أنه الشخص الحقيقي الذي يفترض أن الماركيز يمثله؛ أو كما نرى في مسرحيات <پيراندلّو> التي تضع في موضع الشك التفريق التقليدي بين الحقيقة والمظهر، بين الوجه والقناع، بين الهوية والدور.

الجمهور:

إن إضمار الجمهور أقل وروداً لكنه ليس بالأمر النادر الحدوث. وأنا هنا لا أشير إلى الأمثلة النادرة حيث تقوم الشخصيات في المسرحية بدور الجمهور في مسرحية تمرين أو في مسرحية ضمن مسرحية. (وفي مسرحية مثل فارس المدقة الملتهبة يصرّ مثل هذا الجمهور على إجراء تغييرات في المسرحية، فيغدو ما لدينا مفارقة رومانسية) إن الذي يدور في ذهني هو الظاهرة الأكثر بساطة مما يدعى باسم «الوعي المتضارب».

فكما أن الجمهور عموماً يعرف أكثر مما تعرف الشخصيات، كذلك يمكن إظهار واحد أو أكثر من الشخصيات على أنه يمتلك أو أنه قد حاز تفوقاً مشابهاً بالنسبة إلى الشخصيات الأخرى. فعندما تكتشف <أليكترا> في مسرحية <سوفوكليس> أن أخاها، المحسوب ميتاً، قد عاد فإنها تعرف ما كان الجمهور يعرف منذ البداية، وهي إذ تحفظ هذا السر تكون بالطبع في المنزلة الأعلى التي يمتلكها المراقب. وفي الكوميديا قد يكون المثال الوارد هو المراقب المخفيّ دون المراقب الصامت. فعند <راسين> يكون وضع <بريتانيكوس> وهو لا يدري أن <نيرو> من موقعه المخبّأ يتسمّع إلى حديثه مع <جوني>، ووضع <جوني> المضطرة إلى مراقبة <بريتانيكوس> وهو يعرّض نفسه للخطر لكنها لا تستطيع أن تخبره أنها لا تستطيع أن تقول إلا ما سوف يزعجه هي من المواقف المكرورة في جوهرها في مئات من (مساخر غرف النوم)[1]. ومن المفيد أن نعلم أن لياقة هذا المشهد

المشهور كانت موضع انتقاد بسبب أنها «مشهد كوميدي» والواقع أنها «مشهد مفارقة».

تظهر المفارقة الدرامية عندما يجد الجمهور شخصية غافلة عن جهلها باطمئنان وتشتد قوة هذه المفارقة عندما يوجد الوعي المتضارب في داخل المسرحية وليس على المسرح وحسب. فنحن الجمهور نعرف منذ البداية من هو <أويديبوس> وعلى من استنزل لعنة. ولكن ما أشد فظاعة المفارقة إذ يستمر هو في جهله بينما نجد الشخصيات واحداً بعد واحد يبدأون في مشاركتنا بما نعرف. أن التنوع والقوة في المفارقة الدرامية تعتمد على عوامل أخرى كذلك: إذا كانت اللغة التي يتكلمها أو يسمعها ضحية المفارقة تحمل، دون علم منه، إشارة مزدوجة إلى الوضع الحقيقي وإلى الوضع كما يراه هو؛ إذا كان ثمة شخصيات مخفية أو إذا كانت تلك الشخصيات ضحايا أو مراقبين؛ ونوع العلاقة بين الشخصيات.

إن المتقطع الآتي من ايفيجينايا في آوليس هو من القوة بحيث يحتمل ترجمة مباشرة من نص صعب. تظن <ايفيجينايا> أنها قد حُملت من <أوليس> لتُزفّ إلى <أخيليس>؛ لكن أباها <آگاممنون> لا يقوى على اخبارها أنها بناء على أوامره قد حُملت إلى ذلك المكان لتقدم ضحية:

ايفيجينايا : أبتاه، ما أسعدني إذ أراك بعد هذا الغياب الطويل.

آگاممنون : أجل، ووالدك إذ يراك. ما تقولين يصحّ عَلينا معاً.

ايفيجينايا : أحسنتَ صنعاً إذا أمرتَ أن أحمل إليك يا أبي.

آكاممنون : ذلك أمر يا صغيرتي لا أستطيع إثباته أو إنكاره.

ايفيجينايا : مـاذا بك؟ تبـدو مضطربـاً، رغم كل فـرحتـك برؤيتي.

آكاممنون : لدى المرء كثير من المتاعب عندما يكون ملكاً وقائداً.

(٦٤٠ - ٥)

* * *

ايفيجينايا : أنت مزمع على رحلة طـويلة يا أبي، لتخلّفني وراءك.

آكاممنون : الأمر يصدق علينا معاً يا صغيرتي.

ايفيجينايا : أوّاه، ليته كان ممكناً أن أقلع معك.

آكاممنون : أمامك رحلة أنت كذلك ويجب ألا تنسي والدكِ هناك.

ايفيجينايا : مع والدتي أسافر أم وحدي؟.

آكاممنون : وحيدة، منفصلة عن الأب والأم.

ايفيجينايا : أنـك ترسلني بعيـداً إلى موطن جـديـد، أليس كذلك يا أبي؟.

آكاممنون : كفى، يجب ألا تعلم البنات هذه الأمور.

ايفيجينايا : رجوتك يا أبي أن تعود سريعاً من <فريجيا> بعد النصر هناك.

آكاممنون : قبل ذلك يجب تقديم أُضحية هنا.

ايفيجينايا : أجل، يجب أن نحسن القيام بواجبنا تجاه الآلهة بأي ثمن.

آكاممنون : سوف ترين، لأنك ستقفين إزاء الجفنة الوهاجة.

ايفيجينايا : إذن سوف أقود الرقص حول المذبح يا أبي.

(٦٦٤ - ٧٦)

في كتاب حديث أصدره <توماس ڤان لان> بعنوان **تمثيل الأدوار في مسرحيات شكسپير** (تورنتو ١٩٧٨) نجد قائمة بحوالي سبعين كتاباً أو دراسة سابقة عن موضوعات لدى شكسپير (وغيره) مثل الصورة المسرحية، مجاز العالم - في شبه - مسرح، المسرحية ضمن المسرحية، الشخصية بدور المؤلف المسرحي، المخرج، كاتب السيناريو، الممثل أو القائم بالدور، وموضوعات التنكر والهوية. وأغلب هذه الأعمال تأتي في التاريخ بعد كتابين مهمّين هما كتاب <آن رايتر> بعنوان **شكسپير وفكرة المسرحية** (لندن ١٩٦٢) وكتاب (لايونيل أيبل) بعنوان **ما بعد المسرح: نظرة جديدة في الشكل الدرامي** (نيويورك ١٩٦٣). يعرض الكتاب الأول، بين مسائل أخرى، مدى الوعي الذاتي المسرحي في مسرحيات شكسپير. وموضوع الكتاب الثاني شكل من الدرامه (ما بعد المسرح) يعرّف بأنه «قطع مسرحية عن الحياة تُرى على أنها قد جرت مَسْرَحَتها» وأن «الشكل الضروري لإضفاء الصفة الدرامية على شخصيات، وهي تمتلك وعياً كاملاً بالذات، لا تملك إلا أن تساهم في إضفاء الصفة الدرامية على نفسها» (ص ٦٠، ٧٨). لذلك لا يوجد شيء بالغ الأصالة في فرضيتي الأكثر شمولاً بأن المسرحيات تميل طبيعياً إلى إضمار سياقها المسرحي المباشر، وهي إذ تفعل ذلك تحقق المفارقات الكامنة في تأليف المسرحية نفسه إذ ترى في إطار خلق عالم متخيّل عن طريق عالم الكتابة

الفعلي ومن خلاله، وعن طريق ومن خلال عالم فعلي في الإخراج والتمثيل وارتياد المسرح.

إن الإضمار من نوع أو آخر قد وجد منذ وجود الدرامه نفسها: الدرامي الداخلي يسيّر الشخصية (دايونيسوس في الباخاي، أوديسيوس في فيلوكتيتيس)، الممثل يتقمص شخصية (أوريستيس في خويپوروي، دايونيسوس في الضفادع)، الجمهور في دور شخصية بمعرفة فائقة (نيوتوليموس في فيلوكتيتيس والنص المعدّ في شكل نبوءة (الفرسان تأليف آريستوفانيس وأوديپوس ملكاً)؛ في المحاكاة الساخرة حول مسرحيات <يوريپيديس> كما عند <آريستوفانيس> في ثيموفوريازوساي يمكننا أن نجد مسرحية ضمن مسرحية رغم أنها ليست شديدة الوضوح لذلك لا يمكن القول إن مَسْرَحَة الدرامه جاءت نتيجة وعي ذاتي متصاعد في عصر الانبعاث وما بعده، رغم أن ذلك قد زاد من حدوث الإضمار. إن القول الذي غدا مألوفاً اليوم من أن الإنسان مخلوق يقوم بدور أو يؤدي لعبة قد عاد قولاً محدود الأثر لأنه لا يستطيع أن يفسّر إلا وجهاً واحداً من أوجه الإضمار.

وهنا يبرز تفسيران آخران: أحدهما أن المسرح يجد طريقه نحو المسرحيات لأن المسرح شيء يعرفه مؤلفو المسرحيات، لأن المؤلفين عموماً يتعاملون مع العالم الذي يعرفون. عندما قيم الدرامي مسرحيته يجب أن يفكّر في شؤون الإخراج استقبال المسرحية وغالباً في شؤون فرق معيّنة وممثلين جماهير ومسارح (بما فيها من نواقص وتسهيلات عرض وإضاءة ناظر ومؤثرات صوتية). يكون هذا كله حاضراً في وعي

المؤلف وقد يقدم بعض التفسير لماذا يكثر شكسبير مثلاً من استعمال مجازي لكلمات مسرح، خشبة، المسرح، موكب، عرض، مسرحية، مأساة، فصل، مشهد، مقدمة، ممثل، سامع، تصفيق إلخ.

إن الرأي القائم على أن وجود المسرح بشكل ملموس لا مفرّ منه، وما ينجم عن ذلك من ضغط على وعي المؤلف المسرحي، يمكن أن يضاف إليه رأي ثان، هو أن ما دعوته بالسياق المسرحي في المسرحيات هو نفسه درامي بالاحتمال، بالمعنى الشائع لكلمة «مثير» و «قوي عاطفياً»؛ وينتج عن ذلك أن مؤلفي المسرحيات يميلون إلى تقوية مسرحياتهم بتحقيق ذلك الاحتمال واستيعابه. إن «درامه» المسرح تقع في المنطوى من وجود خشبة المسرح نفسها، أو من أي مجال خال يُقبل على أنه موقع التمثيل، أو المكان الذي سيحدث فيه شيء. ونحن ننتظر الذي سوف يظهر في مزاج من التوقّع يختلف نوعياً عن أي شعور عرفناه في السينما أو عندما نجلس لقراءة رواية. في مسرحية <ستوپارد> بعنوان <روزنكرانتز وگلدنشترن في عداد الأموات يخلق المؤلف درامه باستمرار بالإيحاء أن المسرحية الفعلية على وشك أن تبدأ الآن. وهو يسترعي الانتباه كذلك إلى منطقة غير مرئية تقع خارج المسرح على أنها مصدر فعل مقبل:

روزنكرانتز: (ينهض ثانية قافزاً، يضرب الأرض بقدمه ويصرخ باتجاه جناحي المسرح)

حسناً، نحن نعرف أنك هناك، أخرج وتكلم!

(ص ٥٣)

إن الحضور الجسدي ولو لممثل واحد يعطي المسرحية بعداً عاطفياً لأن الجمهور لا يملك إلا أن يستجيب بطريقة أو أخرى. وحضور اثنين من الممثلين يستدعي توقعات مختلفة من التفاعل والصراع تعتمد على أمور مثل البعد، الوقفة، العمر، الجنس. وحقيقة التقمص، أي قيام شخص بالظهور بمظهر شخص آخر أو التصرف كما لو كان شخصاً آخر، هو فعل دراميّ في المنطوى؛ كما أن جزءاً مما يشعر به الممثل عند القيام بدور يجب أن ينقل إلى الجمهور. والجمهور من جانبه لديه شيء يشبه شعور «التلصّص» الخاص لدى المراقب غير الملحوظ، ولديه بوجه عام كذلك الشعور اللذيذ في أنه يعرف عما يجري من فعل أكثر مما يعرفه أولئك القائمون به مباشرة. وأخيراً هناك تكثيف الحياة الذي يرافق استخدام الخيال عندما يتعاون الممثلون والجمهور في خلق الوهم الدرامي. تجتمع كل هذه الأشياء لتجعل المسرح نفسه درامياً، وهذه «الدرامه» يستطيع المؤلف المسرحي مضاعفتها اما بفطرته أو، كما يفعل <ستوپارد> بشكل واع جداً عن طريق الإضمار وما ينتج عن ذلك من مفارقات سبق الحديث عنها.

المفارقة في الرواية:

ثمة أمثلة عديدة من المفارقة في الأدب القصصي لا تشكل صفة خاصة في أي جنس قصصي. في رواية پُدنهيد ولسن نجد <توم دريسكول> يسأل <ولسن> «في مرح وطيْب»: «كيف حال القانون؟ جاءتك قضية؟» من الواضح أن مثل هذه الملاحظة، التي تنطوي على مفارقة لأن السائل يعرف أن <ولسن> قد أخفق إخفاقاً تاماً في المحاماة، يمكن أن توجد

في مسرحية أو تسمع في الشارع. وبعد ذلك، عندما يكتشف <ولسن> أن <توم> قاتل، ينطق <توم>، وهو يجهل أنه قد فضح نفسه بملاحظة أخرى تنطوي على مفارقة: «لا تأخذها بجدّ؛ المرء لا ينجح كل مرة؛ سوف يأتي اليوم الذي تشنق فيه أحدهم». إن هذا الوضع يعادل في المفارقة الدرامية سخرية <كلايتمنسترا> من <أليكترا> في قولها: «أنت وأوريستس.. ألن تلزماني الصمت؟» و<فيلدنگ> الذي عالج الدرامه قبل أن يتفرغ للرواية يقدّم لنا في توم جونز مشهداً بعد مشهد من المفارقات تناسب المسرح قدر ما تناسب الرواية، ولو أنه لا يوجد ما يتفوق في الصفة المسرحية من المشاهد على ذلك المشهد الذي يقوم فيه <جونز> بإخفاء خادمة <صوفيا> خلف الستائر عندما تصل <ليدي بيلاستون> بشكل غير متوقع (الكتاب ١٥ الفصل ٧). فهي تدهش أول الأمر لتقصير <جونز> في الاستجابة إلى تودّدها، بينما يشعر <جونز> بدوره أنه «في واحد من أكثر المواقف المحرجة المؤذية التي يمكن تصورها». يعلّق <فيلدنگ> على ذلك بقوله: «لا يمكن تصور شيء أكثر كوميدية ولا أكثر مأساوية من مثل هذا المشهد لو استمر أكثر مما فعل».

ومفارقة الأحداث كذلك مألوفة الورود في الكتابة النثرية القصصية. ففي قصة <و. هنري> بعنوان «هدية المجوس» (أعمال و. هنري الكاملة، نيويورك ١٩٥٣) يُقدم شاب على بيع ساعته ليشتري أمشاطاً لشعر زوجته الطويل، لكنها كانت قد باعت شعرها لتشتري لزوجها سلسلة لساعته. لكن مفارقة الأحداث ليست عَلَماً على الرواية دون الدرامه، سواء على نطاق ضيق أو واسع؛ فحكاية الثقة المفقودة أو الشكوك التي

يكتشف ألا أساس لها يمكن تمثيلها «طبيعياً» قدر ما يمكن سردها روائياً. وقد تكون هذه المفارقة أقرب إلى طبيعة الدرامه منها إلى الرواية، بسبب الغياب النسبي للتفصيلات في الدرامه مما يفسح المجال لخَطٍّ من البناء أكثر نظافة ووضوحاً، ولتضادٍّ أكثر حدّة بين ما يؤمَّل ويُخشى وبين ما يحدث بالفعل. والذي يقوله <لوكاش> في الرواية التاريخية يبيّن أنه يفكر بالرواية على أنها تعرض انقلاباً يتصف بالمفارقة على نطاق بنائها الشامل: «يدرك البطل [في ڤيلهيلم مايستر] أنه قد حقق شيئاً يختلف تماماً عما كان يقصد تحقيقه». ولكن مهما صح القول، كما يرى، بأن «قوة الظروف الاجتماعية تبرهن على أنها أقوى من مقاصد البطل، وتبرز من الصراع منتصرة» فما زال بوسع المرء القول ان هذا النوع من المفارقة «البنائية» أكثر وضوحاً ومباشرة في الدرامه، حيث نجد «عدم إمكان إيقاف» التمثيل والاندفاع الشديد نحو المحتوم و «الوشيك الوقوع» من شأنه تقوية الاعتماد السببي للأحداث. في ڤيلهيلم مايستر <گوته>، على النقيض مما في ڤولپونه <بن جونسن>، لا يغدو بناء المفارقة جلياً إلا لدى التأمل فيه.

والذي يميز الرواية أكثر هو ما دعوته باسم مفارقة الكشف عن الذات. نجد <پورشيا> في رواية <كارسن ماك كلرز> تؤنب <مك> لتعبيره عن رغبة في الانتقام: «هذه ليست طريقة مسيحية في الكلام». لكنها لا تعي أبداً أنها تكشف عن مسيحية موضع شك في عواطفها إذ تضيف «نحن بوسعنا أن نتكيء مستريحين إذ نعلم أنهم سوف يُقَطّعون إرباً ويتقلبون على النار إلى الأبد بيد الشيطان». يغلب أن يتكشّف هذا النوع من المفارقة خلال الكلام، لذلك لا يدهشنا أن نجدها في

محاورات أفلاطون، وفي المونولوگ الدرامي عند <برواننگ> (وفي قصيدة <برنز> بعنوان «صلاة ولي الورع») وفي المسرحيات عموماً. لقد ذكرت في المقطع السابق عدداً من الشخصيات المسرحية، ولم تكن جميعها بالشخصيات الكوميدية حصراً، لكنها تعرض نفسها حسب صورة عن الذات مغلوطة، وفي الوقت نفسه تكشف عن طبيعتها الحقيقية بكلمة أو فعل عن غير قصد.

إن هذا النوع من المفارقة، حيث تكون الصورة المغلوطة التي كوّنتها الشخصية عن نفسها متعارضة مع الصورة التي يتيح العمل للقاريء تكوينها هي من الأنواع الشائعة في الرواية. تفتتح <جين أوستن> رواية إقناع بهذا الشكل:

> سر والتر إليوت، صاحب كيلنج ـ هول بأقليم سمرست يتسلّى بأنه لم يفتح كتاباً قط سوى «سجل البارونات». ففيه يجد تزجية لساعة بطالة، وتسرية في ساعة كآبة؛ هنا تستثار مشاعره نحو الإعجاب والاحترام، إذ يتأمل البقية الباقية من أصحاب الامتيازات الأولى، هنا أي شعور مكروه ينجم عن مسائل داخلية ينقلب طبيعياً إلى رأفة وازدراء، إذ كان يتصفّح ألقاباً لا يبدو لها نهاية مما استُحدث في القرن الماضي ـ وهنا، إذا أخفقت كل صفحة من الصفحات الأخرى، كان بوسعه قراءة تاريخه الخاص بمتعة لا تخيب ـ كانت هذه هي الصفحة التي ينفتح عليها دائماً المجلد الأثير وعنوانها: أليوت صاحب كيلنج ـ هول.

ولكن يمكن القول اننا نرى في مفارقة من هذا النوع مرتبة ثانية من مفارقة أوسع حيث تكون الصورة المغلوطة التي كوّنها الشخص عن العالم الذي يسكنه متضاربة مع العالم الحقيقي. إن هذه المفارقة الأوسع، التي تضم المرتبة الأدنى مما لا يسهل تمييزه دائماً، كانت منذ البداية مفارقة تميز الرواية. فمنذ ظهور دون كيخوته /١٦٠٥/ إلى الوقت الحاضر كان ثمة دوماً خط لا ينقطع من الروايات، مأساوية، كوميدية، هجائية، يكون البطل فيها، أو ضحية من دونه منزلة، قد حاول عبثاً (عبثاً من وجهة نظر القاريء، مهما تكن ناجحة من وجهة نظر الأول) أن يفرض الوحدة عن العالم بتفسيره من خلال مخاوفه أو رغباته، نظرياته أو مثله العليا، سواء كانت تخصه أو تخص أبناء طبقته. يعيش <دون كيخوته> كما نقول في عالم من صنعه هو، حيث العمالقة والأميرات والجيوش والقلاع المتصلة بقصص الفروسية تقوم مقامها الطواحين والخادمات وقطعان الماشية وفنادق إسبانيا في ذلك الزمان:

> أما الضابط، ولم يكن مستعداً لتحمّل هذه اللغة من شخص له مثل تلك السحنة، فقد رفع مصباحه وقذف به وبما يحتويه على رأس <دون كيخوته>، وبعد ذلك تلاشى في الظلمات. «من المؤكد» قال <سانچو پانزا> «أن هذا هو المغربي المسحور؛ وأنه يحتفظ بالكنز للآخرين، لكنه يعطينا اللّكمات وضربات المصابيح». «الأمر كذلك» أجاب <دون كيخوته>، «وأنه ليس من فائدة أن نفكر بالأمور المسحورة هذه، أو أن يتعكّر مزاجنا أو نغضب منها؛ فلأنها غير مرئية،

> بل محض أشباح، تكون جميع الجهود للانتقام غير مثمرة. انهض يا سانچو، إن كنت تستطيع النهوض، واطلب حاكم هذا الحصن، وأحضر لي شيئاً من الزيت والخمر والملح وعشبة الجبل، لكي أصنع البلسم الشافي؛ لأنني في الحق بأشد الحاجة إليه في هذا الوقت، لأن الجرح الذي سبّبه لي هذا الشبح ينزف كثيراً».

(الترجمة الانگليزية چارلز جارڤز، الكتاب ١، الفصل ١٧)

شخصية <پانگلوس> في كانديد تعادل <دون كيخوته> يحمل فلسفة <لايبنتز> التفاؤلية، وبهذا المعنى فهو قادر على تفسير كل مصيبة على أنها ضرورية ومفيدة. يتساءل <كانديد> إذا لم يكن مرض السفلس من أصل شيطاني:

> ـ أبداً، أجاب ذلك الرجل العظيم؛ إنه جزء من أفضل العوالم، لا يمكن الاستغناء عنه، جزء ضروري؛ فلو أن كولمبس لم يلتقط، على جزيرة أميركية، ذلك المرض الذي يهاجم مصدر التكاثر وقد يمنع الإنجاب كلّياً أحياناً ـ وبذلك يهاجم ويقهر أعظم هدف من أهداف الطبيعة نفسها ـ لما كان لدينا اليوم كاكاو ولا صبغة قرمزية.

(الترجمة الإنگليزية بتحرير روبرت أدامز، نيويورك ١٩٦٨ ص ٨)

وشخصية <كرادكرايند> في أيام الشدة /دكنز/ تشبه شخصية <دون كيخوته> في إطار مخفّض من نفعيّة <بنثام> يبدأ الكتاب هكذا:

الذي أريده الآن: الحقائق. لا تعلّم هؤلاء البنين والبنات سوى الحقائق. الحقائق وحدها مطلوبة في الحياة. لا تغرس أي شيء آخر، واقتلع كل شيء سواها. تستطيع تكوين أذهان الحيوانات العاقلة بالحقائق وحدها: وليس غيرها يمكن أن يفيدهم أبداً. هذا هو المبدأ الذي أنشيءُ عليه أبنائي أنا، وهذا هو المبدأ الذي أنشيءُ عليه هؤلاء الأولاد. ألتزم بالحقائق يا سيدي.

و <مدام بوڤاري> هي <دون كيخوته> الميوعة العاطفية:

ثم تذكرت البطلات في الكتب التي كانت قد قرأتها، فبدأت ترنّ في ذاكرتها أنغام تلك االنسوة الفاجرات، ترنّ بصوت شقيقات يحملن لها الفتنة. ثم صارت هي نفسها وكأنها جزء فعليّ من هذه التخيلات، فأدركت حلم الحب من شبابها إذ كانت ترى نفسها من هذا الصنف من النساء المتيّمات اللواتي كن موضع حسدها.

(الترجمة الإنگليزية ي. ماركس - أيڤلنگ، لندن، ١٩٥٧، ص ١٣٤)

ندخل هنا تخوم حلم اليقظة، ملاذ أولئك الذين لا تنصفهم ظروفهم الفعلية. في طريق الجسد تدخل <كريستينا پونتيفيكس> في سلسلة متصاعدة من أحلام اليقظة:

قالت <كريستينا> ان الوصية فيها تحايل، وأنه يمكن تغييرها إذا بدأت العمل مع <ثيبولد>

على الوجه الصحيح. يجب أن يمثل <ثيبولد> أمام رئيس القضاة، ليس في قاعة المحكمة بل في مكتبه، حيث يمكنه شرح القضية كلها؛ أو ربما قد يكون من الأفضل لو ذهبت هي نفسها ـ وأنا لا أطمئن أن بوسعي وصف حلم اليقظة هذا الذي دفعت إليه الفكرة الأخيرة. وأظن أن <ثيبولد> قد توفيّ في آخر المطاف، وأن رئيس القضاة (الذي توفيت زوجته قبل ذلك بأسابيع قليلة) قد قدّم لها عرضاً، رفضته بشدة لكن بلا جحود؛ وقالت أنها ستبقى إلى الأبد تنظر إليه صديقاً ـ وفي هذه اللحظة دخل الطباخ، قائلاً أن اللحام قد جاء يسأل عما تريد أن تتفضل بطلبه.

(الفصل ٣٧)

في الأعمال التي جرى اقتطاف هذه الأمثلة منها تكون الصورة الذاتية لدى الشخصية أو نظرتها إلى العالم مما يتكشف زيفها بدرجات متفاوتة. فتفاؤل <تپانگوس> المستحيل مثلاً يغدو ضحية مفارقة بسبب ما يحدث له ولرفاقه بالدرجة الأولى؛ فإن أفضل العوالم الممكنة يقدّم على أنه مليء بالأمراض، والصوة، والرذيلة، والحيلة، والكوارث الطبيعية، والدين والحرب. ونظرية <گرادگرايند> في التربية تغدو ضحية مفارقة بسبب ما تؤدي إليه من شبه دمار حياة أولاده بالذات، فمنذ البداية يؤلّب <دكنز> القارىء ضد <گرادگرايند> إذ يعطيه مثل هذا الإسم، ويصفه كأنه شيء مصنوع ـ «سبّابة مربعة ـ جدار مربّع من جبين.. سترة مربعة، ساقان مربّعتان وكتفان

مربّعان» وغير ذلك كثير - وبإعطاء هذا الفصل الأول عنواناً ينطوي على مفارقة: «الشيء الوحيد المطلوب». وكذلك <جين أوستن> تعري <سر> والتر أليوت> عن طريقة كلماته البلهاء وأفعاله، بنهاية القصة، بإخبارنا مباشرة أنه محتال، ويشكل أكثر صراحة مما يفعل <دكنز>، بالمفارقة اللفظية. وعن <سروالتر> يقال لنا: «إنه كان يعد نعمة الجمال لا تقل إلا عن نعمة منزلة البارون؛ وأن <سروالتر> هذا الذي كان يجمع هاتين النعمتين كان الهدف الدائم لأحرّ احتراماته ومحبته» (الفصل ١).

المفارقة اللفظية من جانب الرواية تميز روايات القرنين الثامن عشر والتاسع عشر أكثر مما تميز روايات هذا القرن. فمنذ أيام <فلوبير> و <جيمز> تزايد عدد الروائيين الذين يعتقدون أن «فن الرواية لا يبدأ حتى يعتقد الروائي أن قصته شيء يجب أن يظهر للعين، أن تُعرض بشكل تروي فيه نفسها» (پرسي لُبك، صنعة الرواية لندن ١٩٢١ ص ٦٢. وينظر <وين بوث> بلاغة الرواية ١٩٦١، مواضع متفرقة). إن طمس الراوية أو إعطاءه صفة لا شخصية قد خلّصنا من الكاتب المتطفل المزعج بحميميّة «عزيزي القارىء» ولكنه جعل من المستحيل كذلك، بين مؤثرات مرغوبة ومفيدة أخرى، إيجاد الأنواع الخاصة من المفارقة الروائية التي يمثلها <فيلدنگ> خير تمثيل، ولكنها توجد كذلك عند <ستيرن> و<جين أوستن> و <ثاكري> و <جورج اليوت>، وعند <فلوبير> و <جيمز> كذلك. عند <فيلدنگ> في رواية توم جونز يكون بُعد المفارقة لدى المؤلف ذا أهمية جمالية كبرى بحيث يسوغ لنا أن ندعو العمل لا محض رواية بل جولة سياحية

خل رواية، ومن نوع نفيس جداً. حيث تكون كلمات الدليل
ات قيمة تعادل ما يعرضه علينا.

والحقيقة انها كانت أبعد ما يكون من الحزن على عوز الجمال بحيث انها لم تكن تذكر ذلك الكمال (إذا صح أن تسميّه كذلك) خلواً من الاحتقار؛ وكثيراً ما كانت تحمد الله لأنها لا تملك من الحسن ما تملكه الآنسة فلانة، التي ربما كان الجمال قد أدى بها إلى زلّات كان بوسعها تجنبها لولاه. كانت الآنسة <برجت أولورذي> (فقد كان ذلك اسم تلك المصون) تدرك حق الإدراك أن المفاتن الشخصية في المرأة ليست أفضل من شراك لها وللآخرين كذلك؛ ومع ذلك فقد كانت على جانب من الحذر في سلوكها جعل حكمتها على درجة من الحيطة كما لو كان عليها أن تدرك جميع ما نصب من شراك لجنسها بأجمعه. والواقع أنني قد لاحظت (ولو أن ذلك قد يبدو غير ذي قيمة للقارىء) أن حفاظ الحكمة هذا، شأنه شأن فرق الإنقاذ، يكون على أشد استعداد دائماً للقيام بالواجب عندما يكون الخطر على أقلّه. فهو غالباً ما يتخلّى في دناءة وجُبن عن أولئك النفسيات اللواتي يتشوّق إليهن الرجال جميعاً، فيهلكون حسرات ويلقون ما بين أيديهم من شباك؛ ويحضر دوماً عند أقدام ذلك الصنف الأسمى من النساء، اللواتي يحتفظ لهن الجنس الآخر باحترام أكثر بعداً ورعباً، واللواتي (من يأس من النجاح، كما أظن) لا يجرأون أبداً على مهاجمتهن.

(الكتاب ١ الفصل ٢)

طريقة المؤلف هذه في جعل الشخصية ضحية مفارقة هي طريقة روائية على وجه التحديد؛ ففي المسرحية يستطيع أحد الشخصيات أن يتحدث بأسلوب المفارقة عن شخصية أخرى لكنه لا يستطيع أبداً أن يتحدث بالسلطة المطلقة التي يمتلكها الكاتب. وثمة طرق أخرى لتعرية ما لدى الشخصية من نظرة زائفة أو ناقصة عن نفسه أو عن العالم الأوسع مما يمكن وجوده في المسرحيات، وهنا يكون ما يميز الروايات ليس الطريقة بل اختيار موضوع المفارقة، والتركيز الأكبر على الشخصية وعلى الحياة الداخلية للشخصيات. كيف يمكن تفسير ذلك؟ في المقطع السابق حاولت أن أبيّن أن أنواع المفارقة التي تميز الدرامه هي نتيجة إضمار ثنائية كامنة؛ المسرح في مواجهة الدرامه، وإبراز السياق المسرحي المباشر ليظهر في المسرحية نفسها «النص، الإخراج، التقمّص والجمهور». أيمكن الآن أن نبيّن أن ثمة شيئاً في طبيعة الرواية يمكن أن يفضّل ظهور ذلك النوع من المفارقة الموصوف في الصفحات السابقة؟ أعتقد أن ذلك في الإمكان وأن الجواب المختصر أن الرواية قد تطورت في القرنين أو القرون الثلاثة الأخيرة إلى شكل أكثر مناسبة للتعامل مع الحياة الداخلية لرجال ونساء يعيشون في مجتمعنا الحديث المعقّد.

وربما كان أهم ما يمكن أن يقال عن الكتابة القصصية أن ثمة القليل مما يمكن للمرء أن يقوله عنها عموماً. لا يوجد شكل آخر على هذه الدرجة من انعدام الشكل؛ أو بعبارة أخرى لا يوجد شكل من الكتابة على هذه الدرجة من الإنفتاح على الاختلاف الشكلي بما يتعلق بالطول، وتنظيم المادة زمنياً، وطريقة السرد والتقويم، وهذه أكثر العناصر بروزاً. وحتى لو

وضعنا جانبا القصة القصيرة والرواية القصيرة، وتعمدنا نسيان الطبيعة الاعتباطية جداً في التفريق النوعي الذي يسمح لنا بهذه التنحية، فما الذي يمكن قوله عن الرواية سوى أنها وصف خيالي طويل نسبياً، يتناول فكر الإنسان ومشاعره، كلامه وفعله في إطار اجتماعي؟ ما الذي تشترك فيه مؤلفات قصصية مثل الحمار الذهبي، الجفنة الذهبية، ترسترام شاندي، جزيرة الكنز، آخر أيام بومبي، السنة الماضية في مارينباد، نحن، وات؟

وربما كانت الحقيقة الأكثر أهمية أن الكتابة النثرية، خلاف الدرامه، لا تربط جمهورها، أو القارىء الفرد، بوقت التمثيل. آن حرية القارىء أن يقرأ على هواه من السرعة، أو يتوقف، أو يعيد القراءة أو يتأمل يجعل عدداً من الأمور ممكناً. فذلك يسمح بطول أكبر، يؤدي إلى مجال أوسع وتفصيلات أدق، تؤدي إلى تعقيد وتفسير وتأمل ونظر. وذلك يستبعد أيضاً الحاجة لاستيقاف انتباه الجمهور عن طريق كونها «مسرحية» و «درامية» من جهة، ومفهومة بشكل مباشر وسهل من جهة أخرى. وتسمح حرية القارىء هذه بدخول أحداث لا تزيد عن كونها ممتعة ومثيرة للفكر؛ فهذا <توماس مان> في «فن الرواية (الرؤية الإبداعية تحرير هاسكل بلوك وهرمن سالنگر، ١٩٦٠) يقتطف قول <شوبنهاور> ان «واجب الروائي لا أن يسرد كبار الأحداث بل أن يجعل صغار الأحداث ممتعة». كل ذلك يشير في اتجاه واحد، أن الرواية هي الشكل الذي نلجأ إليه لفهم وجود اجتماعي وضع في إطار من الذاتية.

يقصد بعبارة «وجود اجتماعي في إطار من الذاتية» الإشارة إلى ثنائية الحياة الداخلية والخارجية، مما يؤدي إلى مجال الملاحظة التي تتسم بالمفارقة. وتفيد هذه العبارة كذلك في التفريق بين الرواية وبين قصة الخيال أحادية الرؤية، سواء كانت من قصص المغامرات /الفرنسية/ أو رواية الشطّار والعيّارين أو رواية العنف التي تحدد نفسها أساساً بالعالم الخارجي، أو قصة خيال تتغنى بحياة الفرد الداخلية. تشير القواميس إلى التغيرات التاريخية التي أحدثت وعياً متزايداً بالذات نتج عنه تقابل متزايد بين العالم الداخلي والخارجي. فثمة تزايد كبير في القرن السابع عشر لكلمات تلحق بها صفة «ذاتي» بما في ذلك كلمة «الوعي الذاتي» نفسها. ففي الدين نجد شخصية كل امرىء[٢]، في المسرحيات الأخلاقية في القرن الخامس عشر. ينقذها ما لدى «كل امرىء» من صالح الأعمال؛ كما نجد «المسيحي» في مسيرة الحاج[٣] (١٦٧٨) تدعمه أو تنقذه خصاله الداخلية؛ ورفيقاه <مخلص> و <مستبشر>. وفي الفلسفة نجد التحول بعد <ديكارت> من علم الوجود إلى نظرية المعرفة، إلى العقل بوصفه موضع اهتمام الفلسفة الأول، أو حتى بوصفه الحقيقة الوحيدة. وفي النظرية الأدبية كان أرسطو في كتاب الشعر يضع الشخصية دون منزلة الفعل بشكل واضح، لكن <دريدان> في مقال في الشعر الدرامي يرى أن ما يحدث ويُفعل أقل أهمية من استجابات الشخصيات لها: (الجمهور... راقب حركات أذهانهم بقدر ما تراقب التغيرات في أحوالهم. فإن تخيّل الأول مجال عمل الشاعر الصحيح، أما الثاني فإنه يستعيره من المؤرخ).

إضافة إلى هذا الإلتفات المتزايد نحو الداخل ثمة نموّ يكمّله في المفهوم القائل إن العالم الخارجي مفرط في التعقيد،

فاقد لإنسانيته ويدفع إلى التغريب) فبدلاً من المدينة ثمة العاصمة الكبرى، وبدلاً من السوق المحلّي ثمة قوى السوق العالمي، وبدلاً من المالك الريفي ثمة الملك والماكنة البيروقراطية وعدّ الأصوات، وبدلاً من المشغل ثمة خط الإنتاج الواسع، وبدلاً من مقاصد الله ثمة نظرية «الجعجعة» وقانون الحركة الحرارية الثاني.

كلا التطورين يفسح المجال للمفارقة. فالروائي ذو المفارقة يستطيع من ناحية أن «يضفي رومانسية» على الحياة الداخلية لشخصياته، ومن ناحية ثانية أن «يسِم بالإبتذال» سياقهم الاجتماعي. وهكذا نجد حلم اليقظة المسترسل عند <كريستينا پونتيفكس> حول زواجها من رئيس القضاة تقاطعه الحاجة لإعطاء طلبيّة اللحم؛ ويبيّن <بتلر> هنا أنه كان يفهم مبدأ التضاد العالي. وهذه الحادثة بالطبع ظاهرة مرضية عند <كريستينا> تنم عن عدم قدرتها على الخروج من شرنقة فرضتها عليها التربية الإنكليكية عند الطبقة الوسطى حتى لا تستطيع رؤية العالم إلا في إطار بالغ الذاتية. وهذا لا يعني أن عالم القصّابين والحلاّقين وعالم الطواحين ومحالج القطن يمثل أية حقيقة مطلقة. والواقع أن <دكنز> في أيام الشدّة يقول ان «موضوعية» <گرادگرايند> ورفضه الأوهام هو بحد ذاته وهمٌ زائف خطر، عرضة للمفارقة قدر تعرّض أحلام <كريستينا> أو <إيما بوڤاري>.

نظرية الرواية عند <لوكاش> في بداياته تأتي مناسبة في هذا المقام. يرى <لوكاش> أن العالم في الملحمة الهوميرية كان كلاًّ يسبق التقسيم إلى عالم داخلي وعالم خارجي. وهذه الكلية التي كانت يوماً «ممنوحة» لا توجد الآن إلا على شكل غرض يُطلب، مثال يقصد إعادة تكامل الذاتية والموضوعية،

والجمع بطريقة جديدة ما كان التاريخ يدفعه بعيداً عن بعضه، أي حياة خاصة تُدفع نحو الاغتراب وحياة عامة جوفاء تَدفع إليه، الأولى تسير نحو الفقر، والثانية نحو التفكّك. تساعدنا هذه النظرة أن نرى دون كيخوته أكثر من قصة رجل دفعته قراءاته المفرطة في قصص الفروسية أن يصاب بلوثة جعلته يحسب الفنادق قلاعاً فأصبح بذلك هدفاً لسخرية <ثيربانتس>، ومفارقاته. والذي يرينا إياه <لوكاش> أمر أكثر إمتاعاً، وهو وعي <ثيربانتس>، الذي بلغه مباشرة، بعالم بدأ يدفع نحو التغريب:

> إن أول رواية عظيمة في الأدب العالمي تقف في بداية العصر الذي بدأ فيه الإلـه المسيحي يهجر العالم؛ عندما أصبح الإنسان مستوحداً لا يقدر أن يجد معنى أو قيمة إلا داخل روحه هو، ووطنه اللامكان؛ عندما تحرر العالم من تعلّقه المتناقض بغائب هو في الحقيقة حاضر، حتى ألقي به في اللامعنى المحيق.. عاش <ثيربانتس> في آخر فترة من التصوف العظيم اليائس، فترة المحاولة المشبوبة لتُجدِّدَ من الداخل ديانة تحتضر. فترة اضطراب عظيم في القيم وسط نظام قيم لم يتغيّر بعد. و<ثيربانتس> المسيحي المؤمن والمواطن المخلص الغرير، كشف بإبداع عن أعمق جوهر لهذه المعضلة الشيطانية: البطولة الخالصة تسير حتماً نحو بشاعة المظهر، الإيمان الأقوى يسير حتماً نحو الجنون، عندما لا يمكن ولوج الطرق المؤدية إلى المكان الأسمى، ليس على الواقع أن

يتطابق مع الدليل الذاتي مهما كان أصيلاً وبطولياً.

(نظرية الرواية الترجمة الإنكليزية أنا بوستوك لندن ١٩٧١ ص ١٠٣ - ٤)

إن هذه النظرة تجعل المفارقة لا تبدو كئيبة وحسب بل معقدة كذلك، حيث نراها موجّهة ضد «الابتذال الرخيص في ظاهر الحياة» وضد بطل تجاوزه التاريخ فلم يعد قادراً على إدراك الشكل الجديد الذي تتخذه الحياة الاجتماعية.

يرى <لوكاش> أن أية رواية غربية تصوّر السياق الاجتماعي في الغرب صدقاً هي بالضرورة قصة تنافر وانهيار وإخفاق، إذ غدا باطن الحياة وظاهرها على خلاف كامل مع بعضهما. فالبطل لا يستطيع تحقيق دافعه الداخلي، أن يستخرج من عالمه معنى أو أن يقيم هويته، فكل ما قد يصيبه من نجاح (يقتطف <لوكاش> مثاله من <پونتوپيدان> في هانز المحظوظ) سوف يتحقق أنه وهمي منقوص. ومن هنا جاءت طبيعة الرواية التي تحتّم توليد المفارقة. ولكن القول ان الروائي يستطيع أن يرى ويعرض لقرّائه المفارقة في إخفاق بطله المحتوم يتضمن القول أنه يفهم المشلكة وحسب دون إلغائها؛ وثمة الخطوة اللاحقة في رؤية عمله بنفس المنظار، عملاً يحاول أن يلتمس في العالم معنى، فيستوي بذلك عرضةً للمفارقة.

ويجب أن نذكر في هذا الصدد المفارقة الرومانسية عند <فريدريك شليگل> و<كارل زولگر>، فالواقع أن <لوكاش> يشير إلى مفهوم المفارقة عندهما بعبارة «التبيّن الذاتي ومعه الإلغاء الذاتي للذاتية» (نفسه ص ٧٤). إن الإدراك المتصف بالمفارقة لدى الروائي، لورطته المتصفة بالمفارقة، ولو

أنه كئيب في المظهر، إن هو إلا إدراك لا يقترب في سواده من استسلام لا يتصف بالمفارقة. يقول <لوكاش>.

وإذ تقوم المفارقة بتصوير الحقيقة منتصرةً، فهي لا تكشف بأن تلك الحقيقة هي بمثابة لا شيء في وجه خصمها المهزوم وحسب، ولا أن انتصار الحقيقة لا يمكن أن يكون نهائياً وحسب، وبأنه سيبقى دائماً عرضة للتحدي مرة بعد مرة من جانب ثورات جديدة في الفكرة، بل تصوّر كذلك أن الحقيقة لا تدين بميزتها إلى قوتها الخاصة، وهي قوة فيها من الفجاجة وانعدام الإتجاه ما لا يساعد في الحفاظ على تلك الميزة، قدر ما تدين إلى الإشكال الداخلي «رغم ضرورته» في الروح التي تثقل عليها مُثلها العليا.

(نفسه ص ٨٦)

ثم يقول بأسلوب أكثر شاعرية:

المفارقة، تلك الذاتية القادرة على تجاوز الذات التي ذهبت إلى أقصى ما يمكن بلوغه، هي أعلى درجة من الحرية يمكن بلوغها في عالم هجره خالقه. لذلك هي ليست الشرط المسبق الوحيد الممكن لذاتية تولّد كليّةً وحسب، بل هي كذلك تجعل من تلك الكليّة ـ الرواية ـ الشكل الفني الذي يميز عصرنا.

(نفسه ٩٢ ٣)

إن المفارقة التي يراها <لوكاش> على أنها «العقلية القياسية للرواية» هي المفارقة الرومانسية. لقد مرَّ بنا في الفصل الثاني أن المفارقة الرومانسية، بوصفها منهجاً فنيّاً، تضع نصب عينها هدفاً مزدوجاً: تضمّ الوعي الذاتي لدى الفنان ليضفي على التأليف (الذي لا بد أن يكون محدوداً ومتحيزاً) حركية العملية الإبداعية، وتبتكر في الوقت نفسه، لكن باتجاه معاكس، شكلاً للتعبير عن هذا الوهم الفني للإبداع الذاتي. إن عملاً ناجحاً بأسلوب المفارقة الرومانسية سوف يبدو نوعاً من الفن مرفوعاً إلى قوة أعلى، عملاً كانت مادته الخام فنية بالأساس. ولسوف يتّسم ذلك العمل بطراوة التلقائية ولطافة السيطرة الفنية الكاملة. ولسوف يولّد شعور التضاد الذي تولّده صور الأبدية المغلقة، كما يحدث في المرايا المتقابلة في إحدى غرف قصر <شونبرون> في ڤينا، أو ذلك الشعور بالجدل الأبدي الذي توحي به صور تظهر مكعباً صلداً مرة وصندوقاً فارغاً مرة أخرى. يقول <فريدريك شليگل> في جُذاذة من دفاتره:

> إن الإنغماس التام في هذا الشعور [الميوعة العاطفية] أو في الإبتكارية [الوهم] قد يؤدي إلى نوع من الرومانسية، ولكن درجة عالية من الإثنين تخلق ذلك التوتّر في الأضداد الذي هو الرومانسية المطلقة أو المفارقة الرومانسية.
>
> (فريدريك شليگل: دفاتر أدبية ١٧٩٧ ـ ١٨٠١
> تحقيق هان ايخنر، تورنتو ١٩٥٧ ص ٨٤)

في رأيي أن أوضح أمثلة المفارقة الرومانسية، ربما لأنها شديدة الوعي برغبة التعبير، لا توجد في الفترة الرومانسية، بل في بواكير القرن العشرين، في روايات <توماس مان> وهو

معاصر <لوكاش> وأحد موضوعات دراسته. كان <توماس مان> شديد العناية بدراسة الأدب والدراسات الأدبية، لذلك لم يكن يجهل نظرية <شليگل> في المفارقة الرومانسية. والواقع أنه هو نفسه قد قال مرة عن (مشكلة المفارقة) أنها «بلا استثناء من أعمق وأكثر الأمور الجذّابة في العالم» (گوته وتولستوي» **مقالات من ثلاثة عقود**، الترجمة الإنگليزية: هـ. ت. لوفه ـ پورتر، لندن ١٩٤٧، ص١٢٢). إن أي عمل من أعماله الكبرى يمكن اختياره مثالاً على المفارقة الرومانسية، ولكني سأقتصر الحديث عن **دكتور فاوستس** [١٩٤٧].

في التخطيط لهذه الرواية يضع <توماس مان> مَشاهِدَه على مستوى عالٍ جداً. ولكنه، وهو الذي توفّر على دراسة شليگل، كان يعرف أن المرء لا يستطيع التخطيط لبلوغ العظمة من دون أت يقدّم مباشرة نبرة زائفة. وكان الحل ليس محاولة الأقل، بل إدخال نبرة زائفة على الأسلوب في تعمّد وجرأة ـ في شخص الراوية الذي يتخذ صورة محاكاة ساخرة للمؤلف نفسه، رجل مثقف، واسع المعرفة، حسن القصد لكنه من الطراز القديم، جاد، على شيء من التباهي، لذلك يبعث على السخرية. هذا الراوية ضحية المفارقة، واسمه <تسايتبلوم>، يؤدي وظيفة مانعة الصواعق، فهو يجتذب ويمتص ما يوجد في مقاصد الرواية من شوائب، فيغدو بمقدور <توماس مان> أن يكون طموحاً كيفما شاء.

كما يشير العنوان، هذه الرواية صيغة حديثة لاسطورة القرن السادس عشر عن <فاوست>، وهي واحدة من سلسلة صيغ حديثة تضم مسرحية <گوته> بهذا العنوان. فهي لذلك عمل «أدبي» حتماً. لكنها في الوقت نفسه لا تدّعي أنها أدب بل سيرة حياة: (حياة المؤلف الموسيقي الألماني أدريان ليڤركون، كما

يـرويها صـديق). ومع ذلـك، فإن السيـرة لا تكاد تبـدأ حتى يكتشف <تسايتبلوم> أن سرد الوقائع بشكل مؤثر يقتضي اتباع قواعد الفن، وكما يقول شليگل، لا أن يقذف بكل شيء في وقت واحد بل يقتضي اتباع قواعد الفن، وكما يقول شليگل، لا أن يقذف بكل شيء في وقت واحد بل يقتضي ممارسة التحديد الذاتي. لكن إضفاء شكل على العمل ليصبح المرء فناناً مبدعاً ينطوي على الحاجة لأبعاد شخص الفنان عن موضوعه، وهذه خيانة عابثة بمشاعر المرء الحقيقية.

وباختصار فإن الفن ضروري وغير كافٍ معاً لتصوير الحياة بشكل صادق. وهذه الحقيقة التي نجد التعبير عنها في الفصل الأول هي إحدى الموضـوعات الـرئيسة في العمـل كله. حياة المؤلف الموسيقي هذه هي سجل بحث عن طريقة للخروج من مأزق موسيقي. ما الذي يستطيع عبقري موسيقي أن يفعله عندما يكون قادراً على الإدراك والسيطرة دون جهد على كل وسيلة أو مؤثر موسيقي إلى درجة أن أية قطعة موسيقية مهما تكن جميلة، تبدو كأنها محاكاة ساخرة عن القطعة نفسها؟ وهذه ليست مشكلة أمام الموسيقى وحدها، ورواية دكتور فاوستس ليست سيرة حياة موسيقي وحسب (تشمل تاريخ الموسيقى الغربيـة منذ اختـراع تعدّد الأصوات مروراً بالذاتية المتناغمة والوعي الذاتي المتطور في المحاكاة الموسيقية الساخرة وصولاً إلى غرارة من المـرتبة الأدنى) بل هي عمل، على مستـوى تعدد الأصـوات، يجمع نظرة شاملة إلى تعريف للخصائص الألمانية من وجهة نظر ثقافية وسياسية، تقدم مثالاً على مشكـلات الفن الحديث وتنـاقشها. ولكن إذا كان الفن والحياة يظهران مفترقين على مستوى بعينه فإنهما يظهران متماثلين علي مستوى آخر. وليس البطل وحده يمثـل المانيـا ـ منحدرة نحـو الجنون عـام ١٩٣٠ مـع انهيـار

جمهورية <ڤايمار> ـ لكن الموسيقى الحديثة والمانيا الحديثة واجهتا حاجة ملحة للإنفجار أو الإنخراط في عالم جديد تماماً.

مثلما يقيم <توماس مان> بأسلوب المفارقة حاجزاً هو الراوية المتخيِّل، لكي يبعد نفسه عن مخاطر النظر إلى فنّه نظرة جدية مسرفة، كذلك يقوم، بأسلوب مفارقة مساوية، بحماية نفسه ضد التهمة المعاكسة أن الفن قد غدا لعبة، غرابة، كذبة، عن طريق جعل هذه التهمة الموضوع الرئيسي في روايته، وبقلب قصته إلى تاريخ وتوثيق. ثمة أكثر من حادثة في حياة بطله مأخوذة من حياة <نيتشه>، وكل شخصية تقريباً لها مثالها في الحياة الفعلية، حتى أن رسالة انتحار كتبتها شقيقة <توماس مان> يعاد تقديمها هنا حرفياً. وهو مثل <جويس> يعترف أنه في مسائل الأسلوب لا يستطيع قبول أي شيء سوى المحاكاة الساخرة، وهي من حيث كونها إعادة تحريك شيء موجود أساساً، تحتوى على عنصر من الأصالة. والإبتكار يُقلّص جهد الإمكان إلى حدود التقطيع، أي ترتيب الأشياء غير المبتكرة. لكن <مان> يختلف عن مؤلف عن عمد: فهو لا يكتب «شقاقاً» لأن ذلك يجعله يهجر جدل المفارقة في الحقيقة والخيال، في الضرورة والحرية، وهذا موضوع آخر في دكتور فاوستس مثلما كان خيطاً في نسيج نظرية <شليگل> في المفارقة الرومانسية.

لقد مررت مروراً سريعاً بهذه الرواية بالغة التعقيد، لكنني ربما قد أشرت بما يكفي لأبيّن أن «حلّ» توماس مان لما كان يراه صيغة القرن العشرين لاستحالة التوفيق بين الذاتية والموضوعية، بين الشعور والشكل، بين الفن والحياة كان في الواقع هو «الحل» الذي عرضه <فريدريك شليگل> ولو بشكل أكثر تفاؤلاً أي ضرورة إدراك وإعطاء المنزلة المتقدمة في العمل

نفسه لحتمية محدودية الفن والفنان معاً، استعـادة التلقائيـة أو الإبداع الغرير بتحويل الجهد الجـاد إلى لعبة مفـارقة، وبلوغ انفتاح ومظهر موضوعية في آن معاً بوساطة

> تلك المفـارقة التي تنـظر إلى الجانبين، وتفعـل فعلها بمكر ولا مسؤولية بين الأضداد، ولكن لا تخلو من كرم، غير متعجلة أن تتحيّز إلى جانب أو تصل إلى قرارات يمكن أن تظهر قبل أوانها؛ فـإن الهدف الحقيقي المـطلوب ليس القرار بـل التناسق، الإتفاق. والتناسق، في مسائـل التضاد الأبدي، قد يُوجد في الأبدية.
>
> («گوته وتولستوي» نفسه ١٩٤٧ ص ١٧٣)

التناسق الذي يوجد في الأبدية قد يشبه الزاوية المقابلة عند التقاء خطين متوازيين وقد يحسب المرء أن المؤلف نفسه إنما كان يشير بأسلوب المفارقة إلى مثل هـذا الشبه. وفي جميـع الأحوال يكون موقف المفارقة عنده في التحليـل الأخير يشبـه موقـف <أپولـو> أو كما يقـو <كيركيگـارد> موقـف «مفـارقة مضبوطة» تستنـد إلى ثقل ومعـرفة <تـوماس مـان> ومزاجـه المتميّز.

في نهاية الفصل الثاني اقتطفت قول <رولان بارت> في مدح <فلوبير> إذ يمتلك «مفارقة مشحونة بالشك.. حتى أن المرء لا يعرف أبداً إن كان الكاتب مسؤولاً عما يكتب (أي إن كان ثمة موضوع محدد وراء لغته)». إن هذا الإبعاد للكتابة على أنها شيء مستقل عن التوصيل قد غدا واسع الانتشار. وعلى قـدر ما يؤدي هـذا القول من معنى إنكـار المحـاكـاة ومغزى التقصّد، فإنه قد يفيد، كما قيل لي من باب التفسير، ترجمة من جانب الفكر اليساري الفرنسي لعبارة «رفض القدرة» وعدم

الاطمئنان إلى سلطة وخصوصية الماركسية الفرنسية في مجال النظرية الأدبية. ومهما يكن من أمر، فإن أي تفريق بين الكتابة والتوصيل (بحكم الطبع) يلغي المفارقة كما سبق تعريفها. لقد فهمتُ اتخاذ المفارقة على أنه نقل رسالة حرفية بطريقة أو سياق يتطلب استجابة في شكل تفسير صحيح لمقصد المرء، المعنى المنقول حرفياً. وباختصار فإن المفارقة «الهادفة» فعل وليست محض مغزى. ففي كتابة ترمي إلى منع التفسير في إطار من القصد، قد لا يسع المرء استعمال كلمة «مفارقة» كما يبدو إلا مرادفة لكلمة «شك» أي في شكل كلمة لا تنطوي على محتوى آخر، وهي لذلك كلمة زائدة عن الحاجة.

لقد شهدت السنوات الأخيرة في فرنسا وأميركا قيام النقد التفكيكي الذي يستند إلى نظرة في الكتابة هي، بعبارة <جاك دريدا>: «بنية منقطعة عن أية مسؤولية مطلقة أو وعي على أنه السلطة الأخيرة» (جوناثان كلر، شعرية البنيوية لندن ١٩٧٥ ص ١٣٢). قد يؤدي ذلك إلى إدراك تناقض الفائدة في مصطلح «المفارقة» بالنسبة للنقد الأدبي. ويبدو أقل من ذلك احتمالاً أن فائدة المصطلح قد تؤخّر في إقامة التفكيكية أو أية حركة تشبهها.

١٣ آـ المفارقة وصفاتها:

١ ـ مقدمة

(١) المفارقة irony صيغة بلاغية تعبر عن القصد باستخدام كلمات تحمل المعنى المضاد. والمفارقة أخف من الهزء والسخرية لكنها أبلغ أثراً بسبب أسلوبها غير المباشر، لذلك يتطلب إدراكها ذكاء وحساً مرهفاً. وتتصف المفارقة غالباً باستخدام عبارات المدح لتفيد الذم، والعكس من ذلك أقلّ وروداً. وإدارك المفارقة أسهل في الكلام منه في الكتابة، لأن نبرةِ الصوت تنم عن ذلك. ومن أشهر أمثلة المفارقة قول أنطونيو في مسرحية شكسبير <يوليوس قيصر> مشيراً إلى <بروتوس> قاتل قيصر وقد كان أقربَ الناس إليه: «وبروتوس رجل شريف» يرددها مرات عديدة في خطبة يلقيها عند الجثمان. وأصل الكلمة إغريقي، هو اسم <آيرون> أحد الشخصيات في الكوميديا، الذي صفته <أيرونيثيا> أي التظاهر والإدعاء بغير الحقيقة. ويفيد الإسم معنى (المفرِّق) أي الذي يفرق بين المظهر والحقيقة، كما يشرح هذا الفصل وما يليه. ولكن يصعب في العربية صياغة صفة أو ظرف من مصدر التفريق، فاضطررت إلى القول: صاحب المفارقة، موقف المفارقة، . . . لأن الكلمة تجري مجرى الإصطلاح أساساً في الإشارة البلاغية.

(٢) تانكا: نوع من الشعر الياباني يشبه <هايكو> ويتكون من ٣١ مقطعاً تنتظم خمسة أسطر، في كل سطر سبعة مقاطع لفظية، باستثناء الأول والثالث التي تضم خمسة مقاطع لفظية.

(٣) البيضات الذهبية: إشارة إلى أسطورة إغريقية قديمة تروي أنه كان لأحدهم أوزة تضع بيضات ذهبية فاستعجل في ذبحها ليحصل على البيض جميعه دفعة واحدة فخاب أمله.

(٤) أوبرا الشحاذ: مؤلفها <جون گي> بتشجيع من الهجّاء جوناثان سويفت، مغناة موسيقية ساخرة ظهرت عام ١٧٢٨ بإخراج <جون رج> نالت نجاحاً كبيراً جعلت مؤلفها المعدم گي (ويفيد اسمه المرح) غنياً (وهو اسم المخرج رج) الذي غدا بذلك النجاح مرحاً فرحاً (وهو اسم المؤلف) فقيل إنها «جعلت گي رج كما جعلت رج گي». (مزرعة الحيوان) رواية الإنگليزي <جورج أورويل> التي ظهرت عام ١٩٤٥ وهي حكاية رامزة من الهجاء السياسي ضد الثورة الروسية وجميع الثورات المماثلة، تجري على ألسنة الحيوانات في حظيرة كبرى وتثور على الآدميين، وزعيم الحيوانات فيها <ناپوليون> كبير الخنازير ويمثل ستالين. شعار زعامة الحيوانات «إن جميع الحيوانات متساوية لكن بعضها أكثر في المساواة من بعض».

(٥) <ترسترام شاندي>: رواية ستيرنز ظهرت في تسعة مجلدات بين ١٧٦٠ ـ ١٧٦٧ ولا يولد البطل قبل المجلد الرابع ثم يتلاشى في هذه الرواية البالغة الطول المليئة بالشخصيات المضحكة من دون أحداث ولا مسار قصصي. ولا يوجد في الأدب الإنگليزي رواية تماثلها أو تحاكيها.

٢ ـ مفهوم يتطوّر:

(١) <بيولف>: أقدم ملحمة شعرية بالإنگليزية القديمة تبلغ ٣٢٠٠ بيتاً من شطرين وقافية رأسية، خلاف القافية العربية التي ترد لي آخر الشطر الثاني كما هو معروف. يعود زمن تأليفها إلى القرن العاشر وتدور حول بطولة الفرد <بيولف> في وجه خطر يهدد الجميع (الوحش گرندل) وتنتهي الملحمة بتغلب البطل على الوحش فينتخبه الشعب ملكاً في بلاد غير معروفة المعالم تماماً تقع في شمال أوروبا.

(٢) <إيما> رواية جين أوستن ظهرت عام ١٨١٦ بعد (كبرياء وتحامل) ١٨١٣.

(٣) تخفيف القول أحسن الحلول السيئة لترجمة الصيغة البلاغية unuerstatement وهي ضرب من المارقة، يقصد إلى التعبير عن ضخامة الشيء بوصفه بالنقيض من ذلك، كقولك «يميل الجو إلى البرودة في القطب الشمالي» أو «شكسبر شاعر على شيء من الأهمية». وهي صيغة ضد «تضخيم القول overstatement مثل قولك: «وباقل خطيب مفوه» وباقل هذا عيي لا يحسن نطقاً ولم نسمع به لولا قول المعرّي: «وعيّر قسّاً بالفهاهة باقِلُ». وقسّ بن ساعدة الأيادي أشهر خطباء العرب.

٣ ـ تشريح المفارقة:

(١) «التوفير، التوفير ياهوراشيو» قول هاملت يخاطب زميل دراسته هوراشيو الذي استدعاه عم هاملت المتوج حديثاً بعد مقتل أخيه الملك والد هاملت [هاملت ١/٢/١٧٩] يستغرب هاملت وصول صديقه هوراشيو من الجامعة في أثناء الفصل الدراسي ويسأله السبب فيدعي هوراشيو «جئت لحضور جنازة أبيك» ويجيب هاملت: «أظنك جئت لحضور زفاف أمي»، الذي جاء بعد الجنازة فوراً بحيث أن الطعام الذي قدم في التأبين لم يبرد إلا قليلاً إذ قدم في الزفاف اللاحق بسبب «التوفير».

٤ ـ ممارسة المفارقة:

(١) مساخر غرف النوم المسخرة farce مسرحية هزلية عابثة تقوم على المبالغة في تقديم الشخصيات وإثارة الضحك والحبكة المعقدة. ومساخر غرف النوم موضوعها الخيانة الزوجية والتلميحات الجنسية. وهي تقدم في العادة على مسرح فيه عدد كبير من الأبواب تدخل منه شخصيات وتخرج أخرى في لحظات تسبب إحراجاً لجميع الداخلين والخارجين مما يزيد في مبالغة الحبكة وإثارة الضحك حول موضوعات مبتذلة.

(٢) كل امرى: عنوان مسرحية أخلاقية من القرن الخامس عشر من أصل هولندي، تقدم شخصيات رمزية تمثل الموت، الصحبة، صالح الأعمال. وعندما يحضر الموت «كل امرىء» ويبدأ الرحلة نحو العالم الآخر لا يرافقه في رحلته سوى صالح الأعمال.

(٣) مسيرة الحاج: عنوان مسرحية بنين التي ظهرت عام ١٦٧٨ وتجري على شكل حلم رآه المؤلف وفيه الشخصيات الرامزة مثل (مسيحي) الذي يريد الهرب من مدينة الدمار ليبلغ (مدينة الله) في العالم الآخر.

مراجع مختارة

Bibliography

The number of works in English which deal exclusively with the nature, concept, or history of irony is not large even if we include articles. There are even fewer in French, though many more in German. The most recent extensive bibliographies are in Hans-Egon Hass (comp.), *Ironie als Literarische Phänomen*, Köln, 1973 and Wayne C. Booth, *A Rhetoric of Irony*, Chicago, 1974. The number of articles on irony in individual authors or works is legion.

General works in English including translations

Collins, A., *A Discourse Concerning Ridicule and Irony in Writing*, London, 1729.

'Its wide-ranging and exhaustive use of examples, the representative nature of its arguments, and the emphasis of its orientation make it a milestone in the history of general concern over irony.' (Knox)

Schlegel, F., *Friedrich Schlegel's* Lucinde *and the Fragments*, trans. Peter Firchow, Minneapolis, 1971.

The brief novel, *Lucinde* (1799) exemplifies Romantic Irony but imperfectly. Most of what Schlegel said about Romantic Irony is to be found scattered through the Fragments (1797–1800) and in the amusing essay 'On Incomprehensibility'.

Thirlwall, C., 'On the Irony of Sophocles' in *The Philological Museum*, Vol. II, 1833, and in *Remains, Literary and Theological*, ed. J. Stewart Perowne, Vol. III, London, 1878.

There is a substantial summary of the theoretical part of this essay (essential for the history of the concept of irony) in Thompson, *The Dry Mock*.

Kierkegaard, S., *The Concept of Irony, with Constant Reference to Socrates*, 1841, trans. Lee M. Capel, London, 1966.

Rewarding for those who have some familiarity with the concepts of nineteenth-century German philosophy, difficult for those who have not.

Pirandello, L., *On Humor*, 1920, ed. and trans. Antonio Illiano and D. P. Testa, Chapel Hill, 1975.

Pirandello's 'humour' is close to irony, particularly to what might be called the general irony of inevitable self-deception.
Thompson, J. A. K., *Irony: An Historical Introduction*, London, 1926.
Deals only with Greek and Latin authors, including orators and historians.
Chevalier, H., *The Ironic Temper: Anatole France and his Time*, New York, 1932.
The second and sixth chapters discuss irony in general.
Sedgewick, G. G., *Of Irony, Especially in Drama*, 1935, 2nd edn, Toronto, 1948.
A valuable chapter on the history of the concept of irony, though misleading on Romantic Irony. Other chapters on 'Irony in Drama', 'The Clytemnestra plays' and *Othello.*
Mann, T., 'Die Kunst des Romans', 1939, trans. as 'The Art of The Novel' in *The Creative Vision*, ed. Haskell M. Block and Herman Salinger, New York, 1960.
On the relationship of irony and the 'epic' novel.
Worcester, D., *The Art of Satire*, Cambridge, Mass., 1940.
Chapter 4, 'Irony, the Ally of Comedy'; Chapter 5, 'Irony, the Ally of Tragedy'; Chapter 6, Section iv, 'Rebirth of Irony'; Section v, 'Sphinxes without Secrets'. An eminently readable work.
Thompson, A. R., *The Dry Mock, A Study of Irony in Drama*, Berkeley, 1948.
Attempts a coherent theory of irony, but defines irony too exclusively. Principal ironists discussed: Tieck, Pirandello, Molière, Shaw, Aeschylus, Sophocles, Euripides and Ibsen. An important work.

Brooks, C., 'Irony and "Ironic" Poetry', *College English*, IX (1948), pp. 231–7, revised as 'Irony as a Principle of Structure' for *Literary Opinion in America*, ed. Morton Zabel, New York, 1951 (rev. edn), pp. 729–41. See also Brooks' *The Well-Wrought Urn*, London, 1949.

An influential essay that extended (and weakened) the concept of irony. Criticized by R. S. Crane in 'The Critical Monism of Cleanth Brooks' in *Critics and Criticism*, ed. R. S. Crane, Chicago, 1952, pp. 83–107, and by William Righter in his *Logic and Criticism*, London, 1963.

Wellek, R., *A History of Modern Criticism 1750–1950; II: The Romantic Age*, London, 1955.

Valuable for its account of the German theorists.

Frye, N., *Anatomy of Criticism*, Princeton, 1957.

An attempt to relate irony to other kinds of writing and to define its place in the evolution of imaginative literature.

Gurewitch, M. L., *European Romantic Irony*, Ph.D. dissertation (1957), Ann Arbor, 1962.

An interesting general introduction with discussions of Byron, Baudelaire, Büchner, Carlyle, Flaubert, Théophile Gautier, Heine, Leopardi, Alfred de Musset and Stendhal.

Watt, I., 'The Ironic Tradition in Augustan Prose from Swift to Johnson', in *Restoration and Augustan Prose*, Los Angeles, 1957[?].

Some valuable observations on the relationship between irony and eighteenth-century prose.

Booth, W. C., *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, 1961.

An indispensable treatment of the dangers of irony in 'impersonal' and 'point-of-view' narrative methods.

Knox, N., *The Word IRONY and Its Context, 1500–1755*, Durham, N.C., 1961.

A detailed, scholarly account of the development of the concept of irony within the period named.

Hutchens, E., *Irony in* Tom Jones, Alabama, 1965.

Has an introductory chapter on the nature of irony and an interesting classification of types of Verbal Irony.

Hatfield, G. W., *Henry Fielding and the Language of Irony*, Chicago and London, 1968.

Of wider interest than the title may suggest.

Glicksberg, C. I., *The Ironic Vision in Modern Literature*, The Hague, 1969.

The first work to be devoted entirely to General Irony. Discusses a wide range of European writers but tends to make them look too much the same.

Muecke, D. C., *The Compass of Irony*, London, 1969, repr. 1980.

Part I discusses the nature of irony and illustrates in some detail the principal kinds. Part II deals chiefly with General and Romantic Irony and attempts to relate the development of these to developments in the history of European thought.

States, B. O., *Irony and Drama: A Poetics*, Ithaca and London, 1971.

On the ironic reversal as characteristic of dramatic structure. By a follower of Kenneth Burke. Many plays are dealt with.

Knox, N., 'Irony' in *Dictionary of the History of Ideas*, ed. Philip P. Wiener, New York, 1973, Vol. II, pp. 626–34; 'On the Classification of Ironies' in *Modern Philology*, 70 (August, 1972), pp. 53–62.

Booth, W. C., *A Rhetoric of Irony*, Chicago, 1974.

A clear account of the problems and pleasures of interpreting irony.

Fussell, P., *The Great War and Modern Memory*, New York, 1975.

On the growth of ironic awareness in the modern period.

Mellor, A. K., *English Romantic Irony*, Cambridge, Mass. and London, 1980.

A very clear account of Romantic Irony in Chapter 1. Other chapters on Byron, Keats, Carlyle, Coleridge and Lewis Carroll break new ground.

General works in other languages

Jankélévitch, V., *L'Ironie, ou La Bonne Conscience*, 1936, 2nd (rev.) edn, Paris, 1950.

A brilliant, indeed a dazzling work at a very general level. Largely indebted to Kierkegaard. Reviewed by Wilson O. Clough, 'Irony: A French Approach', *Sewanee Review*, XLVII, 1939, pp. 175–83.

Allemann, B., *Ironie und Dichtung*, Pfullingen, 1956.

On irony in German literature from Schlegel to Musil.

Strohschneider-Kohrs, I., *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*, Tübingen, 1960, 2nd edn, 1977.

The definitive study of Romantic Irony.

Behler, E., *Klassische Ironie, romantische Ironie, tragische Ironie. Zum Ursprung dieser Begriffe*, Darmstadt, 1972.

Bourgeois, R., *L'Ironie romantique*, Grenoble, 1974.

An introductory chapter on Romantic Irony and chapters on French writers of the period, including Constant, Stendhal and Nerval.

Poétique, November, 1978. A special number on irony.

١٤

الترميز

تأليف

جون ماكوين

Allegory

by John MacQueen

- ١ -

الترميز عند الإغريق والرومان

جذور الترميز[1] فلسفية ولاهوتية أكثر منها أدبية بل ربما كانت دينية أكثر من أي شيء آخر، فقد كان الترميز منذ البداية شديد الارتباط بالقصص. كما أن جميع الديانات الغربية وكثيراً من الديانات الشرقية قد وجدت أكمل تعبير عنها في الأسطورة - وهي حكاية، بل سلسلة حكايات تقوم بتفسير تلك الحقائق العامة التي تؤثر عن كثب في من يؤمن بها. حقائق مثل الأزمان والفصول والغلال والقبائل والحواضر والأقوام والولادة والزواج والموت والقوانين الأخلاقية. والحس بالتقصير والفشل، والحس بالقدرة. وكلاهما مما يميز القسم الأكبر من البشر.

وتنتقل هذه الأساطير، شفوياً أول الأمر، أو عن طريق الطقوس، ولا تلبث أن تنتشر عن طريق الكلمة المكتوبة. ويغلب أن تكون هذه الأساطير من الأسرار التي لا ينكشف تفسيرها إلا أمام الكهنة، أو بحضور عدد كبير من المستجدّين[2] الذين لا يبلغون فهمها إلا عن طريق شعائر معقدة، خطرة أو مؤلمة أحياناً. وقد تكون طقوس المستجدين على درجات أحياناً، لا يبلغ تمام الفهم فيها إلا من بلغ من الدرجات أعلاها. ثم إن الأسطورة ما كان لها أن تظهر للوجود من دون شيء من التفسير؛ ومن المعقول أن نفترض بأن الأسطورة والتفسير كانا يسيران جنباً إلى جنب منذ عصور ما قبل التاريخ فصاعداً. وإذا اتفق أن يكون لسلسلة من الأحداث التاريخية مغزى بعينه لدى مجتمع معين أو جماعة من الناس ضمن مجتمع، فقد تكتسب

الأسطورة أساساً من الواقع التاريخي بسبب من ذلك. وكلما اتسعت الجماعة عظمت قوة الأسطورة.

وليس من العسير إيجاد أمثلة على ذلك، فإذا اقتصرنا على العالم القديم عند الإغريق والرومان، وجدنا اسطورة <سيريس> و <پروسيرپنه>(ويقابلها في الإغريقية ديميتر وپيرسيفونه) قد بدأت في شكل تفسير ترميزي لعملية بذار القمح وحصاده. وقد بقيت هذه الأسطورة في القرن السابع عشر ذات أثر في خيال شكسبير (حكاية الشتاء ٤/٤/١١٦ - ٢٧) وفي خيال ملتن:

لا ذلك الحقل البهيج
في <إينا> حيث كانت پروسيرپن تلتقط الزهور
وهي الزهرة الأجمل التي التقطها الكئيب (دِسْ)
فتكلّفت <سيريس> كل ذلك العناء
في البحث عنها في أرجاء العالم.
(الفردوس المفقود ٤/٢٦٨ - ٧٢)

وبتوسع ربما لم يكن منه بد، غدت الأسطورة ترميزاً عن الخلود البشري، وربما عن الميلاد الجديد بعد الموت. وبمعنى بعينه، تكون <سيريس> وابنتها <پروسيرپنه> هما القمح. ويصدق ذلك بشكل أوضح على <پروسيرپنه>، ولكن في الشعر اللاتيني مثلاً، تستعمل كلمة <سيريس> أحياناً لتفيد «القمح»، كما نجد عند ڤرجيل في الأنياده ١/١٧٧ - ٩ إذ يصف الطعام الذي أعده رفاق <اينياس> بعد العاصفة التي كادت أن تحطم سفينتهم:

بالقمح أتلفه الموج، بأدوات القمح
جاءوا مسرعين، مرهَقين ليطحنوا بحجارة الطاحون

ما أنقذوا من حبوب، ليعدّوا الخبز.

وفي الإغـريقية كـذلك تستعمـل كلمة <ديميتـر> لتفيد الخبز. وعلى هذا المستوى يكون <دِسْ> أو <پلوتو>، إله العالم السفلي الذي يغتصب <پروسيرپنـه> هو الأرض التي تدفن فيها البذرة فتنبت. وعلى مستوى آخر، يكون <دس> هو الموت، <وپروسيرپنه> الروح البشرية الخاضعة للموت، ولكن تنقذها جهود أمها الآلهة <سيريس>. وعند الإغـريق، كانت طقوس الدخول في أسرار <ديميتر> في <ايليوسس> قـرب أثينا ربمـا لا تشمل أكثـر من كشف هذا المُستـوى من المعنى وحسب.

هنا إذن يصبح أمامنا مستويان من التفسيـر الترميـزي، قد يطلق على أحدهما اسم التفسير «المادي» الفيلسوف الإغريقي اللاحق «سالوستيوس» الذي سنعرض لكتابه في ما يلي، كما قد يطلق على الآخر اسم التفسير «النفسي» وكما سبق القول، بقي المستويان مألوفين مستعملين لدى الشعراء الإنكليز حتى وقت قريب نسبياً. ويفيد <پوب> من المستوى المادي (ويحـاكي استعمال ڤرجيل أحياناً) عندما يقول:

لسوف يشهد عصر آخر بهيّ السنابل
تذهّب السفوح وتحنو على الرياض،
والمواسم الغنّاء تغمر ما خططت كبرياؤه،
وتنشر على الأرض أعلامها <سيريس> ضاحكة.
(رسائل أخلاقية، فائدة الغنى، ١٧٣ - ٦)

في المثال السابق يستخدم ملتن المستوى النفسي. وتـرد إشارته في وصف الفردوس كما يراه الشيطان أول مرة وهو يقف

على شجرة الحياة في هيئة طائر الغاق. ففي سياق القصيدة يكون اغتصاب <پروسيرپنه> مطابقاً لسقوط آدم وحواء، ويكون <دِس> معادلاً للشيطان، كما تقف سيريس موقف المسيح المخلّص. وموضوع القصيدة العام معصية الإنسان الأولى، التي:

حملت الموت إلى العالم، وجميع ويلاتنا
بخسارة عدْن، حتى يأتي إنسان أعظم
فيعوضنا، ونستعيد مقام السعد

(الفردوس المفقود ١/٣ ـ ٥)

يقوم ملتن بإجراء المقارنة أولاً لكون <إينا> موقع جمال أسطوري مثل الفردوس، لكنه لا يجهل التفسير الترميزي الذي إذا أدركه القارىء اغتنت خبرته الخيالية والفكرية.

وثمة أسطورة كلاسيّة لاحقة لم يكن لها، في جميع الإحتمالات، تفسير على المستوى المادي، هي أسطورة الموسيقي <أورفيوس> في نزوله إلى العالم الأسفل بحثاً عن <يوريپديه> زوجته الميتة. وربما كان البحث ناجحاً في الصيغ الأولى من هذه الأسطورة، ولكن في الصيغ اللاحقة يخفق <أورفيوس> في لحظة النجاح نفسها، إذ يلقي نظرة إلى الخلف. كانت هذه الأسطورة أساسية في التفسر الصوفي والفلفسي في ما شاع من عبادة <أورفيوس> في بلاد الإغريق القديمة والترميز هنا نفسي يمثل <أورفيوس> وموسيقاه ما في الروح البشرية من قوى عليا في الفكر والإفتداء، بينما تمثل <يوريپديه> القوى الأدنى والأكثر ارتباطاً بالشهوة، مما يخضع بشكل خاص للشر والموت. تمثل صنوف العذاب التي يلقاها <أورفيوس> في العالمين الأعلى والأدنى التضحيات الضرورية إذا كان للروح أن تفتدي النفس الأدنى التي تحب، التي من

دونها لا تستطيع أن تجد الخلاص. وقد ترجع الأسطورة في الأصل، كما يرى <ي. ر. دودز>، إلى ممارسات ومعتقدات عتيقة، ولكن بحلول العصور الكلاسيّة الإغريقية تركز التوكيد الرئيس حتماً على الافتداء والخلاص.

وقد كان من شأن هذا التوكيد أن يسّر الأمر على اللاهوتيين في عهد متأخر، إذ تناولوا الأسطورة على أنها ترميز لفكرة الخلاص المسيحية. وثمة مثال مفصل لهذا التفسير المسيحي في أحد أشكاله الكثيرة، يوجد في قصيدة «أورفيوس ويوريپديه» للشاعر الأسكتلندي <روبرت هنريسن> (حوالي سنة ١٤٢٠ - ١٤٩٠). وبعد قرنين من الزمان استخدم ملتن هذه الأسطورة بشكل عابر في الفردوس المفقود. ويرد ذلك في مخاطبة النور في مقطع عند بداية الكتاب الثالث. هنا نجد ملتن، في حديثه عن مشاهد الجحيم التي تشكل مقدمة ضرورية لسقوط الإنسان وخلاصه، يقارن نفسه، بشيء من النجاح، مع أورفيوس:

وإذ نجوت من بركة الجحيم، رغم طول تأخري
في ذلك المقام الكئيب، وكنت في هروبي
محمولاً خلال ظلمات تطبق آناً ثم لا تكاد تنقشع
رحت أرسل النشيد عن الهيولى وليل الأبد،
على نغمات لا يرسل مثلها معزف أورفيوس
وقد علمتني ربة الشعر السماوية أن أغامر نزولاً
في المنحدر المظلم، ثم أرتقي صعداً
رغم المخاطر والصعاب.

(٣، ١٤ - ٢١)

رولا بد من الإشارة أن أورفيوس، في الموروث الكلاسي، كان ابن ربة الشعر، <كاليوبه>.

وبتأثير من الرموز الأورفية، غدت الرحلة خلال العالم السفلي جزءاً جوهرياً من الشعر الملحمي الكلاسي. وقد تطور ذلك بشكل شديد في انيادة ڤرجيل. هنا يصل <آينياس> إلى إيطاليا وقد دنّسته خطيئة تورطه العاطفي مع <دايدو> ملكة قرطاجة، كما دنّسه بشكل أكثر طقوسية موت رفيقيه <پالينوروس> و <ميسينوس> ولكي ينال التطهر ويستطيع القيام بتنفيذ الغرض الإلّهي في إقامة روما، كان لا بد له من الهبوط إلى العالم الأسفل والعودة متطهّر إلى واجبه في هذا العالم. إن الهبوط إلى العالم الأسفل ميسور، لكن العودة منه صعداً تكاد تستحيل:

سهل هو الهبوط إلى الجحيم:
ففي الليل كما في النهار تقف مشرعةً أبوابه السود؛
ولكن أن تعود إدراجك فتنجو إلى هواء الأعالي،
هنا هو الكدح، هنا المشقة.

(٤، ١٢٦ - ٩)

هبوط <آينياس> ترميز عن ليل الروح المظلم إذ يغريها أن تكون وسيلة مقصد إلّهي. ومن الواضح أن ملتن كان في ذهنه ترميز ڤرجيل وأورفيوس عندما خاطب النور.

ومن الواضح جداً أن <روبرت هنريسن> في القصيدة سابقة الذكر يرسل أورفيوس في رحلة، ليس خلال العالم الأسفل وحسب، بل خلال العالم الأعلى حيث مدارات الكواكب. وتوكيده الرئيس على الموسيقى وتناغم الأفلاك:

هناك وجد ألحاناً متناغمة. . .
تلك الموسيقى المرحة العذبة،
مكتملة مليئة بكل نغمة
ترسلها دورة السماء

(٢١٩، ٢٣٠ - ٢)

وفي الكـون تتناظر موسيقى الأفـلاك مع تنـاغـم الفكر في عـالم الإنسان الصغيـر، وهو تنـاغـم يجد تـرميـزه في معـزف أورفيوس ومايرسل من موسيقى. والرحلة خلال الأفلاك تـدفعه إلى محـاولة استصـلاح ما في الأسفـل من لا تناغم. وليست معالجة <هنريسن> فريدة في بابها، ففي زمانه غدت الرحلة خلال الأفلاك مظهراً مألوفاً في الملاحم التي كتبت في العصر اللاحق على الكلاسيـة، وفي الشعر القصصي، قدر ما كـانت رحلة العالم الأسفل مألوفة في العصر الكلاسي نفسه. وقد يمثل المرء لذلك بما كتبه <آلن من مدينة ليل> من شعر باللاتينية في القـرن الثاني عشـر بعنوان آنتيكـلاوديـانـوس أو مـا كتبـه <آدموند سپنسر> بعد ذلك من «أناشيد التحول» في مـطولته مليكة الجان. (وقد نشرت هذه عام ١٦٠٩ بعد عشر سنوات من وفاة الشاعر) ويغلب أن تجتمع الرحلتان إلى العالمين الأسفل والأعلى، كمـا في الكـوميـديا الإلهيـة التي كتبهـا <دانتـه اليگييري> (١٢٦٥ - ١٣٢١) بأقسام ثلاثة: الجحيـم (العالم الأسفل) والمطهر (التحول) والفـردوس (العالم الأعلى). وقـد كان ملتن بمعرفته الموسيقية شديد الوعي بمثل هذا الترميز، كما نلمس في شعـره المبكر مثـل قصيدة «مـوسيقى مهيبـة»، وفي التفصيلات اللفظيـة الدقيقـة في شعره الـلاحق مثل الفـردوس المفقود. فليس محض ابتهاجه بقدرته اللفظيـة، مثلاً، هـو ما يدفعه في هذه الأبيات أن يحاول التعبير عن الأصوات المتضادة

التي تصدرها أبواب الجحيم وأبواب الجنة:

وفجأة انطلقت مفتوحةً
بتراجع عنيفٍ وصريفٍ زاعق
أبواب الجحيم، على مفاصلها يقرقع
هزيم الرعد، فاضطرم الدرك الأسفل
من وادي القتام

(٢، ٨٧٩ - ٨٣)

تفتحت السماء مشرعةً
أبوابها الأبدية، بصوت متناغم
من مفاصل ذهبية تدور، ليبرز منها
مليك المجد بكلمته القديرة
وروح جاءت لتخلق عوالم جديدة

(٧، ٢٠٥ - ٩)

والفرق نفسه ترميز عن الفجوة الفكرية التي تفصل بين أهل الجحيم وأهل الجنة. يمر الشيطان ببوابات الجحيم في مهمة تدمير؛ وتنفتح بوابات الجنة ليبرز منها الإلّه ليخلق عالماً جديداً. وموسيقى بوابات السماء تتصل مباشرة بموسيقى الأفلاك.

يشير <هنريسن> إلى المصدر الكلاسي لهذا الترميز في البيت ٢٢٥ من قصيدته عندما يذكر أفلاطون وقوله في تيمائيوس أن تناغم الأفلاك هو «روح العالم» وأفلاطون (٤٢٧ - ٣٤٨ ق. م). هو في الواقع أهم من أقام الكثير من مظاهر تراث الترميز. فقد كان، وهو الفيلسوف، شديد الوعي بقصور العقل والمعرفة لدى البشر. ونتج عن ذلك أن كثيراً من محاوراته تنطوي على «أساطير» وحكايات ترميز أو استعارات

مطورة تفيد في تصوير حقائق لا تبلغها استطرادات العقل. وكثير من ذلك يعالج الروح البشرية. تقدم محاورة فايدروس مثالاً غير معقد عندما تقارن الروح بسائق عربة يقودها حصانان، يمثل أحدهما العنصر الروحي ويمثل الآخر العنصر الحسي في الإنسان، ويحاول السائق (العقل) السيطرة عليهما. كما تضم محاورة الندوة مجموعات كاملة من أمثلة الترميز، بأساليب شتى، حول موضوع الحب.

وفي الجمهورية تمثل أسطورة الكهف استحالة بلوغ الروح المعرفة المطلقة إذا بقيت رهينة قيود الحياة الحسية والجسدية:

> كل جانب من هذا المثال، يا عزيزي گلاوكون، يقصد منه أن يناسب تحليلنا السابق. فمنزل السجن (الكهف) يوازي المنطقة التي تتكشف لنا خلال حاسة النظر، وضوء النار في داخله يوازي قوة الشمس. والصعود لرؤية الأشياء في العالم الأعلى بوسعك أن تجد فيه ما يمثل رحلة صعود الروح إلى منطقة المفهوم.
>
> (٧، ٥١٧ الترجمة الانگليزية: كورنفورد ص ٢٢٦)

يتحدث أفلاطون هنا عن الصعود لرؤية الأشياء في العالم الأعلى؛ فقد كان رياضياً كذلك ومن أتباع فيثاغورس، لذا كان من الطبيعي لديه أن يؤمن بمبدأ الربط بين تناغم الأفلاك وبين التناغم الفلسفي في الكون. أما التماثل الكامل بين الإثنين فيوجد في أسطورة أخرى في الجمهورية، رؤيا <إر> الشهيرة التي تختتم المحاورة[٣]. هنا يجمع أفلاطون الرحلة الأورفية

خلال العالم الأسفل مع رؤيا تناغم الأفلاك التي يمثلها القرص على مغزل «الضرورة»:

> كان القرص بهذا الشكل. في مظهره كـان يشبه القرص العادي؛ ولكن من وصف <إر> يجب أن نتخيله قرصاً كبيراً مجوفاً من الداخـل، يضم قرصاً آخر أصغر، وثـالثاً ورابعـاً وأربعة أقـراص أخرى، يتداخل بعضها ببعض في هيئة عش من الجفنات...
>
> كـان المغزل يـدور على ركبتي «الضرورة». وكـان على كـل واحـدة من حـلقـاتـه تقـف <سيرينه>[٤] تحملها الحلقة في دورتها فتصدر صوتاً واحداً بنغمة واحدة بحيث تتشكل الأصوات الثمانية في مقام واحد. وحـولهن على مسافـات متساوية كانت تجلس بنات الضرورة الثلاث، كل واحدة على عرش، في هيئة المقادير، يتسربلن بـالبيـاض وعـلى رؤوسهـن الأكـاليـل، وهـن <لاخيسس> و <كلوثـو> و <اتـروپـوس> ينشـدن على موسيقى السيـرينـات، الأولى عمـا مضى، والثانية عن الحاضر، والثالثة عما سيأتي. (١٠، ٦١٦ - ٧ في التـرجمـة الإنكليـزيـة، كورنفورد، ص ٣٤٥ - ٦)

يتكون القرص الثُّماني من الأفلاك المتناغمة الثمانية التي تقع فيها النجوم الثابتة. والكون المـادي كله، بعبارة أخـرى، ليس غير قرص على مغزل، يدور على إيقاع غناء المقـادير، ويغزل خيط الضرورة. ففي جميع نواحي الوجود تقريباً، يرى

أفلاطون أن الكائنات البشرية تخضع تماماً لسلطة الضرورة والمقادير، ولكن قبل بدء التجسد يتاح لكل كائن أن يختار نصيبه، وهو ما يحدد مصيره، لتجسُّدٍ واحدٍ في الأقل. وربما يكون أفلاطون قد استقى مفهومه عن الأفلاك بوصفها ترميزاً عن القدر والضرورة من مصادر تنجيمية وقدرية، ولكنه يتقصد أن يفسح مجالاً لحرية الإرادة البشرية.

لا يقوم <إر> فعلاً برحلة خلال العالم الأعلى؛ بل إنه يحمل إلى مكان يستطيع منه أن يرى بنية ذلك العالم. ففي رواية الحلم، وهي ما تبقّى من الكتاب السادس المفقود من الجمهورية الذي كتبه الخطيب والسياسي الرومي <كيكرو> (١٠٦ - ٤٣ ق. م) وهو ما يعرف عادة بإسم حلم سكيبيو، نجد <سكيبيو آيميليانوس> الحفيد الذي تبناه <سكيبيو الأفريقي) العظيم، يحمله جده إلى «مكان في الأعالي، مجيد بهي، تتكاثف فيه النجوم» (أي نهر المجرة) يرى منه بنية الكون تحته ويتعلم هناك نظام الكون وتناغمه. وربما كان عن طريق حلم سكيبيو الذي يستقي بدوره من رؤيا <إر> عند أفلاطون أن أوربا الغربية في القرون الوسطى قد أخذت فكرتها عن الرحلة الترميزية خلال السماوات. ونجد <ماكروبيوس ثيودوسيوس> الكاتب الرومي الذي عرف في حدود عام ٤٠٠ م يكتب تعليقاً بأسلوب الأفلاطونية المحدثة(٥) على حلم سكيبيو الذي كان معروفاً في القرون الوسطى فأضفى دقة على المناقشات حول الروح ومصيرها في ضوء المبادىء التي نادى بها الفلاسفة الإغريق اللاحقون أمثال <پلوتينوس> (٢٠٥ - ٦٩/٧٠ م) وپورفيري (٢٣٢/٣ - ٣٠٥ م).

ويجب القول أن بعض الأساطير عند أفلاطون تكشف عن علاقة مع الخرافات التي تعزي إلى <آيسوب> الإغريقي الذي عاش في القرن السادس ق. م. ويقال ان سقراط، معلم أفلاطون، قد نظم بعضاً من تلك الخرافات أثناء محبسه، ونجد أفلاطون في بداية فائيدو يجعل سقراط يسرد خرافة مختصرة بأسلوب <آيسوب> ليصور العلاقة التضادية بين اللذة والألم. تدور خرافات <آيسوب> حول قصص الحيوان في العادة، مع تطبيق أخلاقي على حياة البشر (مثل الثعلب الذي أضاع ذنبه)؛ لكن بعضها يعالج الخبرات اليومية بشكل مباشر (مثل «الراعي الذي ربى جراء الذئب» أو «أرملة إفيسوس») وبعضها يتناول طبيعة غير العاقل مثل «شجرة الصنوبر وشجرة الشوك» و «ريح الشمال والشمس».

لقد بلغ الترميز الكلاسي أعلى مراحل تطوره في رواية من العصر اللاتيني المتأخر عنوانها الحمار الذهبي أو كتاب التحولات من عمل <لوكيوس أپوليوس> وهو بلاغي من شمال أفريقيا وفيلسوف وساحر عاش في القرن الثاني للميلاد. وبسبب من معتقداته غير العادية واهتماماته، فإن الحدود الأخلاقية التي يدور فيها الترميز عند <أپوليوس> تبدو على شيء من الصعوبة في نظر القراء اليوم. هذا ما يقوله <وليم آلدنگتن> الإنكليزي الذي ترجم <آپوليوس> في القرن السادس عشر:

> يروي الكتاب كيف أن <لوكيوس أپوليوس> وهو المؤلف نفسه، راح يجوب في أطراف <ثيسالي> (وهو إقليم في بلاد الإغريق اشتهرت النساء فيه بأنهن ساحرات بارعات، بمقدورهن قلب الرجال إلى شخوص من أوابد الوحش) وبعد أيام من التجواب انقلب بفعل ذلك

ويجب القول أن بعض الأساطير عند أفلاطون تكشف عن علاقة مع الخرافات التي تعزي إلى <آيسوب> الإغريقي الذي عاش في القرن السادس ق. م. ويقال ان سقراط، معلم أفلاطون، قد نظم بعضاً من تلك الخرافات أثناء محبسه، ونجد أفلاطون في بداية فائيدو يجعل سقراط يسرد خرافة مختصرة بأسلوب <آيسوب> ليصور العلاقة التضادية بين اللذة والألم. تدور خرافات <آيسوب> حول قصص الحيوان في العادة، مع تطبيق أخلاقي على حياة البشر (مثل الثعلب الذي أضاع ذنبه)؛ لكن بعضها يعالج الخبرات اليومية بشكل مباشر (مثل «الراعي الذي ربى جراء الذئب» أو «أرملة إفيسوس») وبعضها يتناول طبيعة غير العاقل مثل «شجرة الصنوبر وشجرة الشوك» و «ريح الشمال والشمس».

لقد بلغ الترميز الكلاسي أعلى مراحل تطوره في رواية من العصر اللاتيني المتأخر عنوانها الحمار الذهبي أو كتاب التحولات من عمل <لوكيوس أپوليوس> وهو بلاغي من شمال أفريقيا وفيلسوف وساحر عاش في القرن الثاني للميلاد. وبسبب من معتقداته غير العادية واهتماماته، فإن الحدود الأخلاقية التي يدور فيها الترميز عند <أپوليوس> تبدو على شيء من الصعوبة في نظر القراء اليوم. هذا ما يقوله <وليم آلدنگتن> الإنگليزي الذي ترجم <آپوليوس> في القرن السادس عشر:

> يروي الكتاب كيف أن <لوكيوس أپوليوس> وهو المؤلف نفسه، راح يجوب في أطراف <ثيسالي> (وهو إقليم في بلاد الإغريق اشتهرت النساء فيه بأنهن ساحرات بارعات، بمقدورهن قلب الرجال إلى شخوص من أوابد الوحش) وبعد أيام من التجواب انقلب بفعل ذلك

إن ترميز<كيـوبيد وسـايكه>، وهـو اكثر اختصـاراً وإمتاعـاً، ويشغل القسم الأكبر من الكتاب الرابع والخامس والسادس في روايـة <ابوليـوس>، يفيد في عـرض تـطوير آخـر للتـرميـز الكلاسي. فالإسمان المقدسان <كيوبيد وسايكه> فيهما شفافية معبرة ـ فالإسم اللاتيني المجرد كيوپيدو يفيد (الرغبة، الحب) كمـا يفيـد الإسم الإغـريقي پسيخـه معنى (الـروح) واسم <ڤينـوس> أم <كيوپيـد> اسم مجـرد آخـر يفيـد (الفتنـة، الجمال، الحب الجنسي)، كما أن <ڤولپتاس> اسم الطفل الذي جاء من اقتران <كيوپيد> و <سايكه> يفيد (اللذة). وتكتسب القصة معناها من كونها تدور حول مجردات ذات صفة شخصيـة تعـالـج على أنهـا ذات صفـات إلّهيـة. تـدخـل <پسيخـه>، الـروح، في نـزاع مـع <ڤينـوس>، الحب الحسي، بسب الاقتران مع <كيوپيد>، الحب. ولكي تكسب الـروح نتيجة الصـراع لا بد لهـا من تحمل الإذلال الكـامـل والإبتعاد حتى حدود الموت عند مياه <ستيكس>. لكن العون يأتيهـا من القـوى الـطبيعيـة المـرتبـطة مـع <سيـريس> و <يونو>، ومن الإرادة الإلّهية التي يمثلها نسر <يوپتـر> فتنتصر آخر الأمر. وربما كان مما يميـز التوجـه السحري في فلسفـة <ابوليـوس> أن يكـون الـطفـل المـولـود من اقتـران <سايكه> مع <كيوپيد> لا يحمل اسم الحكمة أو القداسة، بل اسم اللذة.

و <ابوليوس> من الكتّاب اللاحقين نسبيـاً، لكن الإلّهة المجـردة لـديـه تعـود إلى تـراث اكتمـل استقـراره منـذ أيـام <هسيود> الذي ربما كان قد عاش في القرن الثامن ق. م فحكاية <پروميثيوس> مثلاً، وهي بارزة في كتـاب الأعمال والأيام وفي أنساب الآلهة تكاد تمتلىء بالمجردات. يفيد اسم

<پروميثيوس> معنى (الفكـر السابق). وهـو ابن <ثيمس> أي (العدالة) وشقيق <ابيميثيـوس> (الفكـر الـلاحق)، زوج <پاندورا> وهو اسم مبهم يفيد (واهبـة الكل) و (المـوهوبـة بالكل). <وپروميثيوس) بوصفه فكراً سابقاً، هو بـطل حضارة وسيِّـد صنعة، كـوّن البشر الأولين ووهبهم النـار. وهو كـذلك المخـادع الذي يبـزّ <زيوس> ملك الأربـاب، الـذي دفعـه الإنتقام إلى خلق <پاندورا>، المرأة الأولى. هباتها الشـرور التي تصيب الإنسانية، وبركتها الوحِيدة: الأمل. <ديوكاليون> ابن <پـروميثيوس> يتـزوج <پيـرا> ابنـة <ابيميثيـوس>، وبفضل الفكر السابق لدى <پروميثيوس> يستطيع الإثنان الحياة بعد الطوفان الذي أراد <زيوس> أن يدمر به الجنس البشري. ويقود هذا إلى القول إن جميع شخصيات الحكاية الأسطوريـة تمثل مظاهر من الشخصية البشرية أو من الإرادة الإلّهية، التي تبـدو حقـودة، بـل معـاديـة للكـائنـات البشـريـة. ونجد <آيسخيلوس> (٥١٥ ـ ٤٥٦ ق. م) يضـع التـوكيـد على المجردات في مسرحيته پروميثيوس مقيداً إذ يقدم <كراتوس> و <بيا> (القوة والبأس) اللذين يظهران في أنساب الآلهة ٣٨٥ في صـورة رفيقين لا ينفصـلان عن <زيـوس> فيحمـلان <پروميثيوس> ليسمّر على صخرة في جبال القوقاس.

ترمز أساطير <هيسيـود> بوجـه عام إلى مـواقف مجتمع ريفي، دون المجتمـع الأرستقراطي، نحـو القرى التي تحكم الكون، وقد يكـون أمراً ذا مغـزى في هذا الإطـار أن يظهـر <پروميثيوس> في مجموعة خرافات <آيسوب>.

ابتداء من أيام الإسكندر الكبير (٣٥٦ ـ ٣٢٣ ق.م) تتزايد أهمية الآلهة المجـردة، والترميـز تبعاً لـذلك، في المعتقـدات الدينية الأغـريقية. ويـلاحظ بشكل خـاص <فوسيس> عنـد

الرواقيين (٦) التي ترجمها الرومان إلى <ناتورا> ربة الطبيعة (أو «النوع» كما عرفت في العصور الوسطى) وكذلك <توخي> ويقابلها باللاتينية <فورتونا> أو <سورس> أي ربة الحظ. لقد أظهر <آرنست كرتيوس> وآخرون أن التطور اللاحق في أدب الخيال جميعاً قد تأثر بهذه الشخوص. وقد رافق ذلك ميل للعودة بجذور الأسماء التي لا ترجع في الأصل إلى آلهة مجردة وإعطائها صفة التجريد. والاسم الأغريقي <كرونوس> الذي يضعه الرومان على مستوى <زحل> مشتق من <خرونوس> الأغريقية، التي تفيد (الزمن)، لذلك أصبح (الأب الزمن). يقول <إيسيدور الأشبيلي> (حوالي عام ٥٧٠ - ٦٣٦) عن أصل اسم <زحل> أن «الرومان يرون الاسم مشتق من الكلمة اللاتينية <ساتوس> التي تفيد (البذار) كأن بذر جميع الخليقة يعود إليه حقاً، أو أنه مشتق من شيخوخته المفرطة، لأنه غارق في السنين» (**جذور الألفاظ**، ٨، ١١، ٣٠). وقد تحسن الإشارة أن ليس بين هذه الاشتقاقات ما يمكن الاطمئنان إلى دقته.

وقبل عهد <ايسيدور> بكثير كان النظر إلى الأرباب على أنها مجردات، والنظر في جذور أسمائها، قد أصبح من الأسلحة الرئيسية في يد الشعر في خصامه مع الفلسفة - وهي خصومة بدأها أفلاطون في **الجمهورية** في الكشف عن الحاجة الأخلاقية في ضبط قراءة الأطفال:

> قصص مثل قصة <هيرا> وقد أوثقها ابنها، أو <هيفائستوس> يقذفه أبوه من السماء لأنه وضع نفسه بدل أمه ليتلقى الضرب عنها، وجميع معارك الآلهة عند هوميروس يجب ألا يسمح بتداولها في جمهوريتنا، سواء كانت من باب الترميز أو لم

> تكن. فالطفل لا يقوى على التفريق بين المعنى الترميزي والحرفي، وما يتلقاه من أفكار في ذلك العمر يحتمل أن يكون له أثر لا يمحى. (٢، ٣٧٨ الترجمة الإنكليزية: كورنفورد، ص ٦٨ - ٩٠).

من الواضح أن أفلاطون لم تكن له ثقة في التفسيرات الترميزية (ومن الواضح كذلك أنه كان على دراية بها)، وفي موضع لاحق في الجمهورية اقترح طرد الشعراء وأعمالهم من الجمهورية المثالية. وأفضل ما نعرف من جواب على أفلاطون يوجد عند أرسطو في فن الشعر الذي يتجنب التفسير الترميزي بوصفه دفاعاً، ويؤكد على الأثر العاطفي للشعر بوجه عام وللمأساة بوجه خاص، فيصل بذلك إلى مبدأ التطهر الشهير. لكن التفسير الترميزي في العالم القديم كان أكثر ما يقدم لدعم القصص الشعري. ولم يكن تطبيقه مقتصراً على الشعر وحده؛ فقد امتد إلى، بل ربما صدر عن، الأساطير التي يغلب أن تشكل الأساس في قصائد بعينها. فقد كان ينظر إلى هوميروس وڤرجيل وأوڤيد وستاتيوس على أنهم من أدباء الترميز، ويحتمل أن الشعراء الرومان في الأقل كانوا يكتبون وفي ذهنهم قصد ترميزي واضح:

يقول گلبرت مري:

> إن الفلسفة الهلينستية من أوائل الرواقيين فصاعداً قد تشربها الترميز، فهي صفة توجد عند هوميروس، وفي التقاليد الدينية، وفي العالم أجمع. فعند <سالوستيوس>[٧] بعد هذه الحقبة يكون العالم المادي جميعه أسطورة كبرى، شيئاً

لا تكمن قيمته في ذاته، بل في المعنى الروحي الذي يخفيه ويكشفه. وعند <كليانثس>[٨] يكون العالم في البدء موكباً صوفياً، تكون الكواكب الخالدة فيه الراقصات، والشمس الكاهن حامل المشعل. وقد نزل <كريسيپوس>[٩] بالآلهة الأغريقية إلى مستوى المبادىء الملموسة أو الأخلاقية؛ أما <كراتس> الناقد العظيم فقد طبق الترميز بالتفصيل على ما قدم عن الشاعر الحكيم من تفسير. ولدينا رسالتان صغيرتان لكنهما مكتملتان تصوران نتائج هذا الاتجاه، هما رسالة <كورنوتس> بعنوان **عن الآلهة**، و **الترميزات الهوميرية**، وهي رسالة صغيرة بارعة تعود إلى القرن الأول ق.م

(خمس مراحل من الديانة الأغريقية، ص ١٦٥ - ٦).

يقيم (مري) وزناً كبيراً لعمل غير مشهور كتبه <سالوستيوس> بعنوان **عن الآلهة والعالم**، فترجمه وألحقه بكتابه **خمس مراحل**. ويغلب على الظن أن <سالوستيوس> كان مقرباً إلى الأمبراطور يوليان (٣٣٢ - ٦٣ م) إذ ساعده في محاولته أن يثني عمه الأمبراطور كونستانتين الأول (٢٧٤ - ٣٣٧ م) عن اندفاعه لاعتناق المسيحية. إن خير ما يصور التطور الذي أصاب الترميز الأغريقي - الرومي من حيث الشكل والمبدأ يمكن أن يوجد في الفصلين الثالث والرابع من كتاب <سالوستيوس>.

٣ ـ عن الأساطير؛ كونها إلهية وسبب ذلك.

وقد يحق لنا أن نتساءل لماذا أعرض الأقدمون عن هـذه المبـاديء وانقلبـوا إلى الأسـاطيـر. ففي الأساطير هذه الفائـدة الأولى، وهي أن علينا أن نبحث لا أن نترك عقلنا خاملاً.

وكون الأساطيـر إلهية يمكن أن يـرى من أولئك الذين استخدموها. فقد استخدم الأساطير شعراء ملهمون، كما استخدمها أشهر الفلاسفة، وأولئك الـذين أسسـوا الأسـرار، والآلهـة أنفسهم في وحيهم. ولكن لماذا تكون الأساطير إلهية، فتلك وظيفـة الفلسفة أن تسأل. وبما أن المـوجودات تبتهـج بما يشبههـا وترفض مـا لا يشبهها، فـإن قصص الآلهة يجب أن تشبه الآلهة، لكي تصبح مما يليق بالجوهر الإلهي، وتجعـل الآلهة تميـل إلى من يتحـدث عنهم: وتلك مسـألـة لا يمكن بلوغها إلا بوساطة الأساطير.

والأسـاطير تمثـل الآلهة أنفسهم كمـا تمثل خيـر الآلهة ـ ويخضع ذلك دوماً إلى التفـريق بين ما يمكن قوله وما لا يمكن، بين ما يمكن كشفه وما لا يمكن، بين الواضح والخفي: وكما أن الآلهة قد جعلت فضائل الحس مشاعة للجميع، لكنها أتاحت فضائل العقل للحكماء دون سواهم، فإن الأساطير تعلن عن وجـود الآلهة للجميـع، لكن هوية الآلهة وماهيتهم لا تتاح إلا لذوي الأفهام.

والأساطير كذلك تمثل أفعال الآلهة. فقد يستطيع المرء أن يسمي العالم أسطورة، تكون الأجسام والأشياء فيه مرئية، لكن الأرواح والعقول مخفية. ثم إن الرغبة في تعليم الحقيقة جميعها عن الآلهة لجميع البشر يثير الازدراء لدى الحمقى، لأنهم غير قادرين على الفهم، كما يؤدي إلى فتور الحماس لدى الأخيار؛ لكن إخفاء الحقيقة بالأساطير يحول دون الازدراء من جانب الحمقى، ويرغم الأخيار على ممارسة الفلسفة.

ولكن لماذا وضعوا في الأساطير قصصاً عن الفجور والسرقة وتكبيل الآباء وغير ذلك من السخافات؟ ألا يمكن أن يكون ذلك مما يبعث على الإعجاب، وقد جعل كذلك بحيث يكون السخف الظاهر مبعثاً للروح أن تدرك على الفور أن الكلمات أقنعة، وأن الحقيقة سر؟.

٤ ـ في كون أصناف الأساطير خمسة، مع أمثلة لكل منها:

بعض الأساطير لاهوتي وبعضها جسدي؛ بعضها نفسي وبعضها الآخر مادي؛ وثمة بعضها الآخر مزيج من هذين النوعين. فالأساطير اللاهوتية هي تلك التي لا تتخذ شكلاً جسدياً بل تعالج جوهر الآلهة: مثل <كرونوس> الذي يبتلع أبناءه. وبما أن الله وجود عقلي، والعقل يرتد إلى ذاته، فإن هذه الأسطورة تعبر بالترميز عن جوهر الله.

وقد يمكن النظر إلى الأساطير جسدياً عندما تعبر عن أفعال الآلهة في العالم: فقد كان الناس في القديم يحسبون <كرونوس> كأنه الزمن، ويسمون تقسيماته أبناءه فيقولون إن الأبناء يبتلعهم الأب

وتكون الطريقة النفسية بالنظرِ إلى أفعال الروح نفسها: أفعالها في مجال الفكر، التي رغم خروجها إلى أشياء أخرى، تبقى رغم ذلك في داخل من أوجدها.

والنوع المادي، وهو الأخير، هو ما استعمله المصريون غالباً بسبب من جهلهم، فقد حسبوا الأشياء المادية على أنها آلهة فعلية: فقد أطلقوا على الأرض اسم <ايزيس> وعلى الرطوبة اسم <أوزيريس>، وعلى الحرارة اسم <تايفون> وعلى الماء اسم <كرونوس> وعلى ثمار الأرض اسم <أدونيس> وعلى الخمر اسم <دايونيسوس>.

وقولك إن هذه الأشياء مقدسة في نظر الآلهة، مثل أنواع الأعشاب والحجارة والحيوان، أمر ممكن في نظر العقلاء، ولكن القول بأنها آلهة إن هو إلا قول المجانين - إلا إذا كان من باب القول إن مدار الشمس وما يصدر عن ذلك المدار من شعاع هو ما جرى على ألسنة العامة باسم (الشمس).

والنوع المزيج من الأساطير يمكن أن يرى في أمثلة عديدة، إذ يقال إن الآلهة أقامت وليمة فألقى (الخصام) بينهم تفاحة ذهبية تسابقت الإلهات إليها، فأرسلهن <زيوس> إلى <پاريس>[١٠] ليحكم بينهن؛ فلما رأى <پاريس> جمال <افروديته> أعطاها التفاحة. تمثل الوليمة هنا القوى الكونية الخارقة لدى الآلهة؛ ولذلك اجتمعوا معاً. والتفاحة الذهبية هي العالم، الذي يقال إنه قد تشكل من الأضداد، فمن الطبيعي أن يقال إن (الخصام قد ألقى به). وتمنح الآلهة المختلفة هدايا متنوعة للعالم، ولذا يقال إنها تتسابق نحو التفاحة. والروح التي تعيش طبقاً للحس - لأن تلك طبيعة پاريس - لا ترى من القوى الأخرى في العالم سوى الجمال، تحكم بأن التفاحة من نصيب <أفروديته>.

والأساطير اللاهوتية تناسب الفلاسفة، والجسدية والنفسية تناسب الشعراء، بينما الأساطير المختلطة تناسب شعائر الابتداء الدينية، لأن كل طقس من طقوس المستجد يهدف إلى الاتحاد مع العالم والآلهة.

ولنأخذ أسطورة أخرى، إذ يقال إن والدة الآلهة أبصرت <آتيس> مستلقياً عند ضفة نهر <گالوس> فوقعت في حبه فأخذته وتوجته بإكليلها النجمي واحتفظت به لنفسها بعد ذلك. لكنه وقع في حب حورية فهجر أم الآلهة ليعيش مع الحورية. فما كان من الأم إلا أن ضربت

<آتيس> بالجنون وجعلته يقطع أعضاءه التناسلية ويتركها عنـد الحوريـة، ثم يعود للعيش مـع أم الآلهة.

وأم الآلهة هذه هي المبـدأ الذي يـولِّد الحيـاة؛ ولذلك تدعى أماً و<آتيس> خالق جميع الأشياء التي تولد وتموت؛ ولذلك يقال أنه قد وجد عند ضفة نهر <گـالوس>. يمثـل <گالـوس> نهر المجـرة، أو الطريق الحليبي، النقـطة التي يبدأ فيها خضوع الجسم للهوى. وإذ تقوم آلهة المرتبة الأولى بإضفاء الكمال على آلهة المرتبة الثـانية، فان الأم تحب <آتيس> وتمنحه قوى سماوية. وهذا ما يرمز إليـه الإكليل. و <آتيس> يحب حورية: والحواري يشرفن على التوالد، لأن كل ما يولد سائل. ولكن بما أن عملية التوالد يجب أن توقف عند نقطة ما، فلا يسمح بتـوليد شيء أكثر سوءاً من الأسوأ، فإن الخـالق الذي يصنـع هذه الأشياء يترك قواه التوليدية عند مصدر الخلق ويلتحق بالآلهة من جـديد. إن هـذه الأشياء لم تحدث قط، ولكنها موجودة دائماً. فالعقـل يرى الأشياء جميعاً في الوقت نفسه، لكن العقل (أو الكلام) يعبر عن بعضها قبل بعضها الآخر. وبما أن الأسطورة تتطابق مع الكون، فإننا لهذا السبب نقيم احتفالاً نحاكي فيه الكون، وإلا فكيف نبلغ نظاماً أعلى؟.

ونحن أنفسنا قبل ذلك، وقد سقطنا من السماء، وها نحن نعيش مع الحورية، نجد أنفسنا جزعين، نمتنع عن القمح وكل طعام دسم غير نظيف، لأن كليهما يعادي الروح، ثم يأتي قطع الشجرة والصيام، كأننا نحن أيضاً كنا نقطع استمرار عملية التوليد. وبعد ذلك يأتي التغذي بالحليب، كما لو أننا قد ولدنا من جديد؛ وبعد هذا تأتي الاحتفالات والأكاليل، وكأنها رجعة إلى الآلهة.

وموسم الطقوس دليل على صدق هذه التفسيرات. تجري الطقوس في حدود الاعتدال الربيعي، عندما تتوقف ثمار الأرض عن الظهور، ويغدو النهار أطول من الليل، مما يناسب صعود الأرواح إلى الأعالي. (علماً بأن الاعتدال الآخر في الأساطير هو وقت اغتصاب كوريه[١١]، وهو زمن هبوط الأرواح).

عسى أن تجد تفسيرات الأساطير هذه رضا في عيون الآلهة أنفسهم وفي أرواح أولئك الذين كتبوا الأساطير.

■ ٢ ■

الترميز في الكتاب المقدس

كـان التوكيـد في الفصل الأول يقـع بشكـل خـاص على صنوف الأسطورة المختلفة ـ قصص تكون الحبكة فيها قـابلة للتحليل والتفسير على أكثر من مستوى واحد. وسنطلق صفـة قصصي على الترميز من هذا الصنف. وقد حوى الفصل الأول على أمثلة يمكن وصفها بالتـرميز التشخيصي. فليس ثمـة من أسـطورة مثلاً تـرتبط بشخص الآلهة <نـاتورا>؛ فهي تمـثل بنفسها بعض الخصائص الجسدية والفكرية في الكون. ويطابق ذلك بنية الأفـلاك المشتركـة في المركـز التي تظهـر في رؤيا <إر> فتكون بذلـك ترميـزاً عن السيطرة الأخـلاقية للكـون. وأسطورة أورفيوس ترميز قصصي، لكن قيثارة أورفيوس في سياق مستقل قد تستخدم ترميزاً تشخيصياً.

وتوجد أمثلة الترميز من النوعين معاً في الكتاب المقدس. فقصيـدة القديس بـولس التي يترنم فيهـا بالمحبـة (الكورنثيين الأولى، ١٣) تساوي في الترميز التشخيصي قصيدة أرسطو التي يتـرنم فيهـا بـالفضيلة (كتـاب أكسفـورد في الشعـر الأغـريقي ص ٤٦٩ ـ ٧٠) ومما يقع في باب الترميز التشخيصي كذلك الحكمـة، كما تـرد في سفـر الأمثـال ٨. وفي بعض الأمثـال التعليميـة ـ ومنهـا حكـايـة السـامري الصـالح (لـوقـا ١٠، ٣٠ ـ ٣٥) وحـكـايـة الابـن الـضـال (لـوقـا ١٥، ١١ ـ ٣٢) ـ يكون الترميز قصصياً.

ولكن ليس أحد هذين الصنفين مما يميز الكتاب المقدس بشكل خاص. ففي العصر الحاضر ثمة علماء من أمثال <إيميل مال> و <ج. ر. آوست> أعادوا الاهتمام بأمر يختلف عن هذين الصنفين من الترميز، وهو الترميز التنميطي، وهي طريقة في تأويل العهد الجديد تتناول الأحداث والأشخاص في العهد القديم على أنها تجمع الحقيقة التاريخية إلى المعنى النبوئي في حدود الأناجيل والشريعة المسيحية. فأحداث العهد القديم (أنماط) أو شخوص ترهص بأحداث العهد الجديد. وقد ساد التأويل الفكر المسيحي والفن المسيحي حتى عصر الإصلاح الديني. فنجد <بيده>[١] مثلاً يدافع عن التأويل بالاستناد إلى قول القديس بولس إن جميع ما حدث لبني إسرائيل كان من باب الرمز، وأن ذلك قد كتب لتحذيرنا. والإشارة هنا إلى « الكورنثيين الأولى ١٠، ١ - ١١ ». وهنا، كما في مواضع أخرى، أقتطف من صيغة الكتاب المقدس[٢] الرسمية، غير أنني في ٦، ١١ استعمل كلمة (أنماط) بمعناها الأغريقي الحرفي الذي يفيد: أنماط، شخوص، كما استعمل (نمطياً) بمعناها الأغريقي الحرفي كذلك الذي يفيد: في هيئة نمط أو شخص:

> (١)فإني لا أريد أن تجهلوا أيها الأخوة أن آباءنا كلهم كانوا تحت الغمام وكلهم جازوا في البحر (٢) وكلهم اصطبغوا على يد موسى في الغمام وفي البحر (٣) وكلهم أكلوا طعاماً روحياً واحداً (٤) وكلهم شربوا شراباً روحياً واحداً فإنهم كانوا يشربون من الصخرة الروحية التي كانت تتبعهم والصخرة كانت المسيح (٥) ولكن أكثرهم لم يرض الله عنهم فإنهم صُرعوا في البرية (٦) وهذه

حدثت رمزا لنا لئلا نشتهي الشرور كما اشتهى أولئك (٧) فلا تكونوا عابدي أوثان كما كان قوم منهم كما كتب جلس الشعب يأكلون ويشربون ثم قاموا يلعبون (٨) ولا نزن كما زنى قوم منهم فسقط في يوم واحد ثلاثة وعشرون ألفاً (٩) ولا نجرب المسيح كما جربه قوم منهم فأهلكتهم الحيات (١٠) ولا تتذمروا كما تذمر قوم منهم فهلكوا على يد المهلك (١١) فهذه الأمور عُرضت لهم رموزاً وكتبت لموعظتنا نحن الذين انتهت إلينا أواخر الدهور[٣].

يرى القديس پولس في هذا المقطع أن خروج بني إسرائيل من مصر يجمع الحقيقة التاريخية إلى المعنى الكامن الذي يشير إلى الكنيسة المسيحية. فمصر هي حياة الخطيئة القديمة؛ وأرض الميعاد هي مملكة الله؛ والبرية هي الكفاح من أجل الخلاص في هذه الحياة. ومعجزة عبور البحر الأحمر وما تبعها من اهتداء بعمود الغمام تقابل العماد المسيحي؛ والمنّ يقابل خبز التناول؛ والماء الذي نبع من الصخرة يقابل خمر التناول؛ وموسى والصخرة يقابلان المسيح، وقد يكون في هذا إشارة إلى بطرس[٤] كذلك، والصخرة التي بنى عليها المسيح كنيسته. ومثل ذلك تكون الخطايا والآثام التي اقترفها بنو إسرائيل مطابقة للخطايا والآثام في أول أيام الكنيسة المسيحية في كورنثوس، وفي أماكن أخرى تضميناً. وتكون أحداث العهد القديم مقارنة مع أحداث العهد الجديد بمثابة أنماط، والنمط كلمة تعني في جذرها الأغريقي: «شيئاً كالقالب، نسخة، طبعة خاتم». والخاتم حدث العهد الجديد الذي قولب طبعة نبوئية عنه في صفحات العهد القديم. تبدو هذه العملية مستحيلة بعبارة

المنطق الزمني، ولكن بعبارة حركية الخلود ليس في الأمر صعوبة خاصة.

ومن بين عدد من الأمثلة، قد يشير المرء إلى التفسير الذي يرى في نشيد الإنشاد ترميزاً عن الحب المتبادل بين المسيح والكنيسة. وسليمان صاحب النشيد نمط عن العهد الجديد في (إنجيل متى ١٢، ٤٢):

> (٤٢) وملكة الجنوب ستقوم يوم الحساب مع هذا الجيل وتحكم عليه، لأنها جاءت من أقاصي الأرض لتسمع حكمة سليمان، وهنا الآن أعظم من سليمان.

وثمة مثال أكثر وضوحاً في (رسالة بولس إلى غلاطية) ٤، ٢٢ - ٢٩:

> (٢٢ كان لإبراهيم إبنان، أحدهما من الجارية والآخر من الحرة. (٢٣) أما الذي من الجارية فولد حسب الجسد، وأما الذي من الحرة فولد بفضل وعد الله. (٢٤) وفي ذلك رمز، لأن هاتين المرأتين تمثلان العهدين. فأحداهما هاجر من جبل سيناء تلد للعبودية، (٢٥) وجبل سيناء في بلاد العرب، وتعني أورشليم الحاضرة التي هي وبنوها في العبودية. (٢٦) أما أورشليم السماوية فحرة وهي أمنا، (٢٧) فالكتاب يقول: «إفرحي أيتها العاقر التي لا ولد لها. اهتفي وتهللي أيتها التي ما عرفت آلام الولادة! فأبناء المهجورة أكثر عدداً من أبناء التي لها زوج» (٢٨) فأنتم، يا

آخوتي، أبناء الوعد مثل إسحق. (٢٩) وكما كان المولود بحكم الروح فكذلك هي الحال اليوم(٥).

(كتب القديس پولس هذه الرسالة إلى أهل غلاطية الذين اعتنقوا المسيحية لما وصلته أخبار عن حملة معاكسة تطلب إليهم الاحتفاظ بجميع تعاليم الشريعة اليهودية)، (معجم أكسفورد للكنيسة المسيحية ينظر (الغلاطيين)). فقد كان القديس پولس يشعر بحماس أن الذين اعتنقوا المسيحية من الأمم الأخرى لم يكونوا بحاجة لقبول جميع تعاليم الشريعة الموسوية ـ وان شريعة موسى قد تجاوزها قانون الحرية المسيحي الجديد. لقد صور العملية بتاريخ إبراهيم وولديه، الأكبر، إسماعيل، ابن الأمة هاجر، والأصغر إسحق، ابن الوعد، الذي ولد بمعجزة لزوجة إبراهيم سارة عندما بلغت التسعين من العمر وبلغ إبراهيم المئة (سفر التكوين ١٦، ١٧، ٢١) يقول پولس إن هاجر نمط يرمز إلى جبل سيناء، حيث تلقى موسى بعد ذلك الناموس العتيق، وكذلك أورشليم في أيامه، موقع الهيكل ومركز الديانة اليهودية. وسارة نمط يرمز إلى أورشليم السماوية في الكنيسة المسيحية. والمعجزة في ولادة إسحق ترمز إلى ولادة المسيح من العذراء، كما يصور ذلك في (نبوءة أشعيا ٥٤، ١).

وليس موقف پولس نسيج وحده في العهد الجديد. فنحن نقرأ مثلاً في (متى ١٢، ٤٠).

(٤٠) فكما بقي يونان ثلاثة أيام بلياليها في بطن الحوت، كذلك يبقى ابن الإنسان ثلاثة أيام بلياليها في جوف الأرض.

يونان في بطن الحوت ترميز عن النزول إلى الجحيم وقيامة المسيح خلال الفترة بين الجمعة العظيمة ويوم أحد الفصح. وثمة مثال أكثر تعقيداً في (إنجيل يوحنا ٣، ١٤ - ١٥):

> (١٤) وكما رفع موسى الحية في البرية، فكذلك يجب أن يرفع ابن الإنسان. (١٥) لينال كل من يؤمن به الحياة الأبدية.

حادثة العهد القديم التي يفسرها يوحنا على أنها نمط يرمز إلى الخلاص بالصليب توجد في (سفر العدد) ٢١، ٥ - ٩.

> (٥) وتكلم الشعب على الله وعلى موسى وقالوا لماذا أصعدتنا من مصر لنموت في البرية فإنه ليس لنا خبز ولا ماء وقد سئمت نفوسنا هذا الطعام الخفيف. (٦) فأرسل الرب على الشعب حيات نارية فلدغت الشعب ومات قوم كثيرون من إسرائيل. (٧) فأقبل الشعب على موسى وقالوا قد خَطِئنا إذ تكلمنا على الرب وعليك فأدع الرب أن يزيل عنا الحيات. فتضرع موسى لأجل الشعب. (٨) فقال الرب لموسى أصنع لك حية وأرفعها على سارية فكل لديغ ينظر إليها يحيا. (٩) فصنع موسى حية من نحاس وجعلها على سارية فكان إي إنسان لدغته حية ونظر إلى الحية النحاسية يحيا،

ترد في (سفر العبرانيين، ١١) أسماء الشخصيات الرئيسة في العهد القديم التي ترمز تنميطياً إلى جوانب من العهد الجديد - «سحابة كثيفة من الشهود» - وهم: هابيل، أخْنوخ، نوح، إبراهيم، إسحق، يعقوب، يوسف، موسى، راحاب، جدعون، باراق، شمشون، يفتاح، داود، صموئيل، والأنبياء. في هذه القائمة لدينا مرحلة من التطور من وجهة نظر جديدة. وهذه المرحلة، في شكلها المسيحي الكامل، لا ترى التاريخ تتابعاً، بل عملية مسيرة من الخليقة وسقطة الإنسان حتى التجسد والخلاص، وأخيراً يوم الحساب. وقد تركزت الأحداث ذات المغزى الأخير في السنوات القليلة من حياة يسوع على الأرض، يسوع ابن النجار الناصري. لقد غدا التاريخ جميعه تفسيراً نمطياً رمزياً، يقدّر معناه في حدود حياة متواضعة واحدة، انتهت على ما يبدو بشكل مهين.

لكن هذه النظرة المسيحية كانت ذروة ما توصلت إليه الفكرة اليهودية السابقة عن مملكة الله التي سوف يأتي المسيح ليقودها بسلام إلى حكم العالم. والنظرة المسيحية أكثر توجهاً نحو الداخل، وأكثر تواضعاً، وأشد قرباً إلى حياة عرفها عالم البحر المتوسط أيام الأمبراطورية الروميّة وبعدها. ونجد في كتاب <إريك آورباخ> بعنوان **المحاكاة** أفضل تحليل للطريقة التي تأثر بها الأدب بوجهة النظر الجديدة هذه.

يشكل الترميز التنميطي مرتبة ثانوية مهمة من الترميز الوضعي والنبوئي الأعم، مما يميز العهد القديم والعهد الجديد على السواء. إن قوة الترميز في الأمثلة الأربعة من التنميط التي سبق الحديث عنها - نشيد سليمان، إسماعيل وإسحق، يونان والحوت، حية البرية - لا تعتمد على قصة أو رواية قدر اعتمادها على موقف أو وضع: حب متبادل؛ الفرق في مولد

فرقٌ بين أخوين غير شقيقين؛ مصير يونان دون الظروف التي قادته إلى ذلك المصير؛ ومعجزة شفاء بني إسرائيل بفعل صورة الحية التي كانت قد سممتهم. إن المعنى الكامل لا يغدو واضحاً إلا في إطار مستقبلي. وقد يشمل الأمر صورة أو شاخصاً، لكن بروز المعنى الترميزي لا يتم بوجود الصورة أو الشاخص في عزلة، بل في سياق ذي معنى. إن الوضع النبوئي دون الصورة أو الشاخص هو الذي يشكل الترميز. ولا تدخل الحكاية في الموضوع، وإذا دخلت فعلى مستوى قريب من الجذور. وإذا عدنا للمقارنة إلى أمثلة الكتاب المقدس سابقة الذكر فإن الترميز التنميطي لا ينطوي على تعقيدات قصصية مثل ذكر الكاهن وأحد اللاويين في مثل السامري الصالح أو تصرف الأخ الأكبر في مثل الابن الضال. إن علاقة الترميز النبوئي والوضعي بالترميز القصصي يشبه العلاقة بين المونولوگ الدرامي[٦] والدرامه.

تقع غالبية أمثال التعليم في العهد الجديد في باب الترميز النبوئي والوضعي، الذي لا يدخل فيه التنميط. ولتصوير ذلك قد يعمد المرء إلى ما يعرف عادة بمثل الزارع، الذي يستحسن أن يدعى مثل البذور والأرض. وأشير هنا إلى أول صيغة لدينا عن ذلك، في (إنجيل مرقس) ٤، ٣ ـ ٨. وثمة صيغ شديدة الشبه بذلك ربما اشتقت من هذه الصيغة، توجد في (إنجيل متى) ١٣، ٣ ـ ٨ و (إنجيل لوقا) ٨، ٥ ـ ٨.

> (٣) «إسمعوا! خرج الزارع ليزرع. (٤) وبينما هو يزرع، وقع بعض الحبّ على جانب الطريق، فجاءت الطيور وأكلته. (٥) ووقع بعضه على أرض صخرية قليلة التراب، فنبت في الحال لأن ترابه كان بلا عمق. (٦) فلما أشرقت الشمس

احترق، وكان بلا جذور فيبس. (٧) ومنه ما وقع بين الشوك، فطلع الشوك وخنقه فما أعطى ثمراً. (٨) ومنه ما وقع على أرض طيبة، فنبت ونما وأعطى ثمراً، فأثمر بعضه ثلاثين، وبعضه ستين، وبعضه مئة.»

وهذا تفسير المثل في إنجيل مرقس (٤، ١٤ - ٢٠) وإنجيل متى (١٣، ١٩ - ٢٣) وإنجيل لوقا (٨، ١١ - ١٥):

(١٤) الزارع يزرع كلام الله، (١٥) وبعض الناس مثل الزرع الذي يقع على جانب الطريق، يسمعون كلام الله فيسرع الشيطان إليهم وينتزع الكلام المزروع فيهم. (١٦) وبعض الناس مثل الزرع في أرض صخرية، ما إن يسمعوا كلام الله حتى يقبلوه فرحين، (١٧) ولكن لا عمق في نفوسهم، فلا يثبتون على حال. فإذا حدث ضيق أو اضطهاد من أجل كلام الله، ارتدوا عنه في الحال. (١٨) وبعض الناس مثل الزرع بين الأشواك، يسمعون كلام الله، (١٩) ولكن هموم الدنيا ومحبة الغنى وسائر الشهوات تدخل في قلوبهم وتخنق كلام الله فلا يثمر. (٢٠) وبعض الناس مثل الزرع في الأرض الطيبة، يسمعون كلام الله ويقبلونه فيثمرون: منهم من يثمر ثلاثين، ومنهم ستين، ومنهم مئة.

في العصر الحاضر، قوبل هذا التفسير بنقد معارض، رغم اعتماده الشديد على الضمانة الإنجيلية. يقول <سي. هـ. دود> مثلاً:

البذرة هي الكلمة: والنبات الذي يخرج منها يتكون من طبقات مختلفة من الناس.. وهنا يختلط نوعان من التفسير.
(أمثال مملكة الله ص ١٥)

يبدو لي أن الكاتب قد سمح لنفسه أن يقع في الخطأ، إذ رأى المثل شخصياً، تكون البذرة فيه الشاخص، ولم ير المثل وضعياً، تكون العلاقة الداخلية فيه بين البذرة والأرض سبب ظهور الترميز. إن تفسير الإنجيل ينطوي على شيء من الضبابية اللفظية، لكن الذي يبقى على تمام الوضوح أن مفهوم البذرة يبقى منفصلاً عن مفهوم الأرض؛ وأن الأنواع المختلفة من الأرض (لا البذر) تمثل أنواعاً مختلفة من البشر، وأن الثمر، أو غيابه، سببه أنواع مختلفة من العلاقة الداخلية بين الأرض والبذر. وبعبارة أخرى، إن البذرة تمثل إضافة إلهية إلى مادة البشر الخام، التي قد تنتج، تحت ظروف معينة، شيئاً هو ليس بالبذرة ولا بالأرض، بل يسمو على الاثنين معاً. يقول <دود> إن «جانب الطريق والطيور، والأشواك والأرض الصخرية ليست، كما يظن مرقس، عبارات تلخص العذاب، وغواية الغنى، وما إلى ذلك. فهي مذكورة لتستحضر صورة القدر الهائل من الجهد الضائع الذي يجب أن يتحمله الفلاح، فتبرز بذلك ما يمنحه الحصاد من رضا، برغم كل شيء» (ص ١٩). لكن هذا الكلام غير مقنع، لأن <دود> يخطىء في معادلة الترميز بعبارة التلخيص، ولأنه لا يحسب المثل موقفاً. وقد تكون ثمة تفصيلات تغلغلت إلى أسلوب الإشارات إلى العذاب، لكن تفسير مرقس سليم من حيث الأساس.

وثمة مشكلة المعنى الذي يجب أن يلحق بالثمر، وهو الغلة التي أنتجتها الأرض الطيبة. ففي (مرقس ٤)، كما في (متى

١٣)، ثمة عدد من الأمثال تشير إلى مبدأ بعبارة قريبة منهـا. ولعل أكثر ما يناسب المقام من هذه الأمثال البذرة التي تنمـو سراً:

> (٢٦) يشبـه ملكوت الله رجـلاً يبـذر الـزرع في حقله. (٢٧) فينـام في الليل ويقـوم في النهار، والـزرع ينبت وينمو، وهـو لا يعرف كيف كـان ذلك. (٢٨) فالأرض من ذاتها تنبت العشب أولاً، ثم السنبل، ثم القمح الذي يملأ السنبل. (٢٩) حتى إذا نضج القمح، حمل الرجـل منجله في الحال، لأن الحصاد قـد جاء (مـرقس ٤، ٢٦، ٢٩).

الترميز هنا وضعي كذلك ـ وهو في الواقع تنويع واضح على ترميز البذور والأرض ـ لكنه يختلف في أنـه يوضـح أن حصـاد الغلة يمثل مجيء ملكـوت الله. وليس من الضـروري للمنظّر الأدبي أن يلاحق المعنى وراء هذه النقطة من التفسير.

لكن إقـامـة ملكـوت الله كـان الهم الأول أمـام المسيـح والمسيحيين الأوائـل، وهذا يقـدم حقيقـة أخـرى ذات أهمية كبرى. ففي الفصل الأول كان التوكيد على أن أكثر الأسـاطير والترميز في العهد الكلاسي يتناول شؤون الحياة يوماً بيوم أو سنة بسنـة. وكـانت بعض أسبـاب النجـاح تعـود إلى أن التـرميـز التشخيصي أو القصصي كان يضع على مبعـدة ما يتنـاول من أحداث، فيجعل بالإمكان إدراكها والسيطرة عليها. إن الترميـز الوضعي في الكتاب المقدس أكثر مباشرة بوجه عـام. فأمثـال العهـد الجديـد كان تتلى على جمهـور يدرك وهـو يصغي أن ملكوت الله قد جاء إلى الوجود في الزمان والمكان، أو أنه كان

موجوداً بصورته الكاملة. وبالنسبة لجمهور من هذا النوع كانت الأمثال ذات مغزى، وأكثر إثارة حتى من آخر الأخبار السياسية والعسكرية. ويصدق هذا القول على الترميز القصصي أو التشخيصي قدر ما يصدق على الترميز الوضعي.

إن ترميز العهد الجديد برمته، وبخاصة الترميز الوضعي في العهد الجديد جميعه، يصدر عن شعور بأن المؤلف والجمهور على حد سواء يشاركان في وضع جديد غير مألوف. ويشتد هذا الشعور بشكل خاص في العهد الجديد، لكنه لا يقتصر عليه وحده. وقد اكتسب المسيحيون الأوائل، إلى حد بعيد، الشعور بالمشاركة من أسلافهم ومعاصريهم. ففي الأسفار الأخيرة من العهد القديم يوجد من الترميز الوضعي النبوئي قدر ما يوجد في العهد الجديد. وفي (نبوءة أشعيا ٥، ١ - ٧) نجد المقاطع الأخيرة تحتمل التفسير السياسي والاجتماعي حول ما ساد من أوضاع في عهد أشعيا في القرن الثامن ق.م ويوجد مثل ذلك في (المزمور ٨٠، ٨ - ١٧) وفي (يوحنا ١٥، ١ - ٨) ومن أمثلة استعمال الترميز الوضعي في الهجاء، أو مهاجمة عدو خارجي، ما يوجد في (حزقيال ٢٧ - ٣٢). وربما كان هذا المقطع قد كتب في القرن السادس ق.م. تُمَثَّل مدينة صور في هيئة سفينة تجارية فخمة تحطمت في البحر: «القذافون أتوا بك إلى مياه غزيرة فحطمتك الريح الشرقية في قلب البحار» (حزقيال ٢٧، ٢٦) وتفسير ذلك أن «الريح الشرقية هي نبوخذ نصر الذي استولى على أورشليم عام ٥٨٦ ق.م.» كما يمثل فرعون مصر تمساح النيل وقد علقت به الصنارة وطرح ليفسد في الصحراء:

(٣) هكذا قال السيد الرب هاءنذا عليك يا فرعون
ملك مصر التنين العظيم الرابض في وسط أنهاره
الذي قال إن نهري هو لي وأنا صنعت نفسي (٤)
إني سأجعل حلقةً في فكك وألزق سمك أنهارك
بحراشفك. وأخرجك من وسط أنهارك وجميع
سمكِ أنهارك يلزق بحراشفك (٥) وأطرحك في
البرية أنت وجميع سمك أنهارك فتسقط على وجه
الصحراء ولا تُلقط ولا تُلم فإني قد جعلتك مأكلاً
لوحش الأرض وطير السماء.

(حزقيال، ٣٩، ٣ ـ ٥)

إن السفينة التجارية والتمساح من الرموز التي تناسب صور ومصر. لكن الرمز ثابت: بينما استطاع حزقيال تحويله إلى ترميز وضعي إذ تنبأ بتحطّم السفينة وهلاك التمساح المشين ـ وكلاهما من الأحداث المستقبلية في إرادة الله للعالم.

إن هذا الاهتمام الغامر بحركة التاريخ الإلهية، أكثر من أي شيء آخر، هو الذي يميز الترميز في الكتاب المقدس عنه في التراث الكلاسي، فجعله أداة شديدة الفاعلية في الآداب الأوربية اللاحقة. فالشاعر الرومي <هوراس> (٦٥ ـ ٨ ق.م) استخدم الترميز كذلك لأغراض الهجاء، لكن النظر في الهجائية السادسة من كتابه الثاني يظهر إلى أي حد كان مقصراً عن القوة والمدى اللذين بلغهما أنبياء العهد القديم، ومهما يكن التطبيق العام لذلك الهجاء محتملاً، فإن غرضه المباشر يبقى شخصياً:

أيها الريف، متى ألقاك، ومتى سيتاح لي،
آناً بين كتب الأقدمين، وآناً في ساعات النوم والارتخاء
اللذيذ، أن أنسى هموم الحياة؟.

(٦٠ - ٢)

يتلخص هذا الموقف في خرافة <آيسوب> عن فأر الريف الذي حمله الحزن إلى زيارة صديقه في المدينة. إن محض كون الترميز التصويري قصة عن فأرين أخافتهما الكلاب يساعد في توفير مستوى متجرد مهذب مرح، يدور هجاء <هوراس> في حدوده. في هذه القصيدة لا توجد علاقة بين الترميز والنبوءة، أو بين الهجاء والتاريخ وهدف العالم.

لكن هذه الملاحظة لا تصدق تماماً بخصوص بعض قصائد <هوراس> الأخرى. فالناقد الرومي <كوينتليان> مثلاً، الذي عاش بين عامي ٣٥ - ٩٥ للميلاد، يصور تعريف الترميز في كتابه: (**معهد الخطابة** ٨، ٦، ٤٤) بالإشارة إلى قصائد <هوراس> (١ ، ١٤) إذ يقول عن «أيتها السفينة العائمة في البحر» إن <هوراس> «يقصد بالسفينة الدولة، وبالأمواج والرياح الحروب الأهلية، وبالميناء السلام والهدوء» - وهو تفسير مقنع، يبين اهتمام <هوراس> الشعري بما حوله من ظروف سياسية قريبة، وهذا يعيد إلى الذهن ما يشبهه من قول حزقيال عن مدينة صور التي يراها في هيئة سفينة وهو يؤكد كذلك الفرق الكبير بين المؤلفين والثقافتين اللتين أفرزتهما.

يميل الترميز عند <هوراس> نحو التشخيص دون الترميز الوضعي. فصورة السفينة تحتمل من التفصيل الدرامي في إطار مدينة البحارة الفينيقيين أكثر مما تحتمله في إطار مدينة روما ذات القوة البرية دون البحرية. ثم إن هذه الصورة مألوفة عند <هوراس>، وقد تكون مستقاة بشكل مباشر أو غير مباشر من قصيدة سياسية للشاعر الأغريقي <الكائيوس> الذي عاش في أوائل القرن السادس ق.م.، وهي عنوان «لا أقوى على فهم اصطراع الرياح» (كتاب أكسفورد في الشعر الأغريقي، ص ١٦٧ - ٨). يتناول <هوراس> هذه الصورة المألوفة ويطورها بذوق ومهارة، لكنها عند حزقيال صورة واقع حي. وفي الأخير يرى <هوراس> الوضع في حدود الفطنة البشرية والبصيرة، لكن حزقيال يرى الله يصور العالم حسب مشيئته.

استطاع <ڤرجيل> في الأنياده وفي قصيدته الرعوية الرابعة أن يرى المشيئة الإلهية فاعلة في سلسلة طويلة من الأحداث التاريخية، لكن ڤرجيل نسيج وحده في عالم الإغريق والرومان، يقترب في بعض الوجوه من روحية العصور الوسطى دون فلسفة معاصريه. ولكن حتى الشعور بالهدف في التاريخ عند ڤرجيل يبدو ضعيفاً لدى مقارنته بشعور آخر مؤلفي الأناجيل، يوحنا، الذي كتب «الرؤيا» في أواخر القرن الأول للميلاد، وهو آخر كتب العهد الجديد. ويبدو أن جميع الأبحاث الحديثة متفقة على أن هذا الكتاب يعالج بشكل ترميزي أحداث الفترة، وبخاصة اضطهاد المسيحيين على أيدي الأباطرة الرومان أمثال نيرون (٥٤ - ٦٨ م) ودومتيان (٨١ - ٩٦ م)، كما يعالج انتظار عودة المسيح إلى الأرض ليقيم الحساب، ولم يكن يوحنا معنياً بالتاريخ وحده، بل بتحقق التاريخ الذي كان يحسب أنه يشهده.

وكتاب يوحنا سلسلة متواصلة من الرؤى، وكل رؤيا منها ـ مثل رؤيا المرأة التي تلبس الشمس وتصرخ من وجع الولادة (١٢، ١ ـ ٢) ـ يمكن أن تعد بحق من الترميز الوضعي. والتفسير التنميطي مسلّم به في كل مجال. وجميع ذلك يقع في المألوف من تراث الكتاب المقدس. ويفيد الكتاب من ناحية البنية من أسلوب في الترميز، رغم سهولة إيجاد ما يوازيه في مكان آخر، فإنه لم يكن حتى الآن موضع دراسة في هذا البحث. وأعني به الترميز بالحروف والأرقام.

يدور الكتاب جميعه على عبارة في الفصول الأولى والأخيرة يضعها يوحنا على لسان المسيح: «أنا الألف والياء، الأول والآخر» (١، ١١ وقارن ٢١، ٦، ٢٢، ١٣) وهو إذ يستعمل الحرفين من الألفباء الأغريقية لا يجعل الكتاب متطابقاً من حيث البنية مع عدد الحروف الأغريقية الأربعة والعشرين، إذ أن رؤيا يوحنا اللاهوتي تنقسم إلى اثنين وعشرين فصلاً، وهو عدد الحروف العبرية، وقد كانت الحروف العبرية تستعمل في الماضي لإضفاء شكل على الكتابات الأقصر في العهد القديم. مثال ذلك ما يدعى بالمزامير المتصالبة، وأشهرها المزمور ١١٨، الذي ينقسم إلى اثنين وعشرين قسماً على حروف الألفباء، ومثل سلسلة المراثي عن سقوط أورشليم عام ٥٨٦ ق.م.، التي تشكل الفصول المستقلة من مراثي ايرميا. تتكون الأولى والثانية من تلك المراثي من اثنين وعشرين مقطعاً ذي ثلاث أبيات في كل منها، وتتكون المرثية الرابعة من اثنين وعشرين مقطعاً ذي بيتين في كل مقطع، وفي كل مرثية يبدأ المقطع بحرف من حروف الألفباء العبرية حسب التسلسل. وفي الفصل الثالث ستة وستون بيتاً، تقع في ثلاثيات، تبدأ أبيات كل ثلاثية

منها بحرف من حروف الألفباء حسب تسلسلها. وفي الفصل الخامس اثنا وعشرون بيتاً لكن دو تصالب.

رغم أن أنساق الألفباء هذه كان يراد لها أن تكون حتماً ذات معنى، إلا أن من غير الممكن اليوم أن ندرك ما تفيده بدقة. ولو فرضنا أن يوحنا تعمد اتباع نسق مماثل في «الرؤيا» إذن لأصبح المغزى أسهل على الإدراك. فالشكل والمحتوى مرتبطان بشكل شديد. فالمحتوى هو تاريخ العالم، كما يرى في إطار قول المسيح إنه الألف والياء، أول الحروف وآخرها والفصول الاثنان والعشرون، التي تروي تاريخ العالم بشكل منتظم، تتطابق مع الاثنين وعشرين حرفاً في الألفباء العبرية، وهي كذلك فصول التاريخ الذي كتبه الله في الكتاب المختوم بسبعة أختام (٥، ١) ومن الطبيعي في كتاب وضع أيام اضطهاد <دوميتيان> أن يقع التوكيد على المراحل المتأخرة أكثر مما يقع على المراحل الأولى من العملية كلها.

تتداخل الألفباء بسهولة في الصور العددية. فقد استغرق خلق العالم ستة أيام من الأيام السبعة في الأسبوع الأول، وفي كتب العهد الجديد خلاف «الرؤيا» يجد المرء آثار فكرة، سرعان ما أصبحت شاملة، من أن تاريخ العالم يجب أن يشغل ستة عهود، تتطابق مع أيام الخليقة الستة، يتبعها سبت الراحة الأبدية. يتحدر نسب المسيح في (إنجيل متى ـ ١)، بشيء من التكلف يتضح بعد حين، من إبراهيم خلال حلقات ثلاث وأربعة عشر جيلاً: من المسيح إلى السبي البابلي؛ ومن السبي إلى داود؛ ومن داود إلى إبراهيم. وثمة نسب مختلفة تماماً في (إنجيل لوقا ٣، ٢٣ ـ ٣٨) يسير به عن طريق نوح وآدم إلى الخليقة. وكان ميلاد المسيح في نظر جميع المسيحيين بداية عهد جديد ينتهي بالمجيء الثاني. وفي تلك الأناجيل نلمس في

شكل بدئي عهود العالم السبعة: الأول من آدم إلى نوح؛ والثاني من نوح إلى إبراهيم؛ والثالث من إبراهيم إلى داود؛ والرابع من داود إلى السبي؛ والخامس من السبي إلى ميلاد المسيح؛ والسادس من المسيح إلى يوم الحساب؛ والسابع هو الخلود الذي يتبع يوم الحساب. يضع متّى توكيداً خاصاً على الجزء اليهودي المتميّز من التاريخ، الذي يمتد من إبراهيم إلى المسيح؛ وهذا يشغل اثنين وأربعين جيلاً، أو ستة (أيام) يشكل الواحد منها (أسبوعاً) من سبعة أجيال. ويبدأ السبت من أسبوع الأسابيع هذا بميلاد المسيح.

والسبعة مجموع أربعة وثلاث. ففي الأيام الأربعة الأولى من (سفر التكوين - ١) تمت خليقة العالم غير العاقل: في اليوم الأول خلق النور والظلام؛ وفي اليوم الثاني تم فصل المياه (التي فوق الجلد والمياه التي تحت الجلد)؛ وفي اليوم الثالث تم فصل اليابسة عن البحر وخلق النبات؛ وفي اليوم الرابع تم خلق الشمس والقمر والكواكب. وفي الأيام الثلاثة الباقية تمت خليقة العاقل، بما في ذلك الكائنات البشرية، وإقامة يوم الراحة، الذي لا معنى له إلا عند المخلوقات العاقلة وعند الله. وفي اليوم الرابع تكونت (آيات وأوقات وأيام وسنين) مع خلق الشمس والقمر والكواكب. وهذه كلها يمكن النظر إليها في حدود السبعة وجزئيها، الأربعة والثلاثة، وناتج ضرب أربعة بثلاثة، أي إثنا عشر، وضعف ذلك أي أربعة وعشرون. وأيام الأسبوع السبعة يجب ربطها بالكواكب السبعة الظاهرة للعين المجردة؛ والأشهر ذات الأسابيع الأربعة ترتبط بسلسلة كاملة من منازل القمر؛ والحركة الظاهرة للشمس خلال بروجها الاثني عشر تكوّن السنة بشهورها الاثني عشر. والفصول الأربعة يشغل

الواحد منها ثلاثة شهور من السنة. وينقسم اليوم أساساً إلى قسمين، ثم إلى أربعة وعشرين قسماً، وهي الساعات الأربع والعشرون غير المتكافئة من النهار والليل. وقد قام العدد اثنا عشر بدور كبير في حركة التاريخ. فثمة الأسباط الإثنا عشر، والتلامذة الإثنا عشر الذين أقام سلطتهم المسيح نفسه. فالأعداد إثنان، ثلاثة، أربعة، سبعة، إثنا عشر وأربعة وعشرون هي الأعداد ذات المعنى الترميزي القوي بما يتعلق بالزمن والتاريخ.

إن هذه الأعداد، إلى جانب إطار حروف الألفباء، تشكل البنية والمعنى الأكبر في كتاب «الرؤيا». والعدد سبعة أهمها كما يظهر بوضوح. فنجد <شيلر ماثيوز> مثلاً في ما كتب عن مادة «الرؤيا»، في **قاموس الكتاب المقدس** تصنيف <هيستنگز>، يحلل الكتاب إلى سبعة مكونات رئيسية. وقد لا يتفق جميع الباحثين مع هذا التحليل ولكن لا يمكن إنكار الأهمية العامة للعدد سبعة. ولنأخذ الأمثلة الأكثر وضوحاً. يبدأ الفعل الرئيس في الكتاب برسائل إلى الكنائس السبع (الفصلان ٢، ٣)، ويذكر <ج.ب. كيرد> في تعليقه (ص ١٤ ـ ١٥) قوله: «يستعمل يوحنا العدد سبعة رمزاً للاكتمال والتمام... فقد كان أكثر من ذلك من الكنائس في الأقليم الرومي من آسيا... ويسمي يوحنا سبع كنائس ليشير أن رسالته موجهة في الحقيقة إلى الكنيسة عموماً. (ويجب أن نذكر أن الكنيسة عموماً هي مملكة الله) تدور الفصول ٥ ـ ٨ حول «فض الختوم» لتفتح «كتاباً مخطوطاً من الداخل والخارج، مختوماً بسبعة ختوم» (٥، ١). وهذا الكتاب يفسره <كيرد> (ص ٧٢) بأنه «مصير العالم، قدّرته مشيئة الله الرحيمة». والأختام السبعة التي فضها الحمل لها علاقة على شيء من الوضوح مع أيام الخليقة السبعة وعهود العالم السبعة. ويعقب فض الأختام نفخ في الأبواق

السبعــة (٨ ـ ١١) ثم سكب الكؤوس السبـع (١٥ ـ ١٦). وبعد فض الختم السابع «ساد السماء سكوت نحو نصف ساعة» (٨، ١). وبعد نفخ البوق السابع «ارتفعت أصوات عظيمة في السماء تقول: مملكة العالم لـربنا ولمسيحـه، فيملك إلى أبد الدهور» (١١، ١٥) وبعد سكب الكأس السابعة «خرج صوت عظيم من العرش في هيكل السماء يقول: قضي الأمر (١٦، ١٧). هذه السلاسـل الثلاث من السبعات قد لا يمكن القول انها تحدث في تتابع زمني دقيق؛ فكل واحدة منها تمثل عملية لا تبلغ خاتمتها إلا في نهاية العالم.

نقرأ في (سفر التكوين ـ ١) أن مجموعتين من السباعيات الثلاث تميل إلى الانقسام ثانية إلى أربعة وثلاثة. ويبـدو هذا على أوضحـه في الأختام السبعة. يظهـر الفرسـان الأربعة في «الرؤيا» بعـد فض الأختام الأربعة الأولى، ويقدّم لظهور كل منهم أحـد الوحـوش الأربعة الـواقفين حول عـرش المسيـح. «الحيوان الأول يشبه الأسـد، والحيوان الثـاني يشبه العجـل، والحيوان الثالث له وجه كوجه الإنسان، والحيوان الرابع يشبه النسر الطائر» (٤، ٧ وقارن حزقيال ١، ١٠). وبسبب من قرب هذه الحيوانات الأربعة من المسيح فقد وجد فيها بعدئذ ما يرمز إلى الأناجيل الأربعة: مرقس، لوقا، متى ويوحنا على التوالي. وفي مقابل ذلك يضع يوحنا توكيداً أكبر على النفخ في الأبواق الثلاثة الأخيرة دون الأربعة الأولى، ويتكرر في هذه الحادثة ذكر الثلث في الغـالب. فالبـوق الأول يـدمـر ثلث الأشجـار على الأرض؛ والبـوق الثاني يحيـل ثلث البحر إلى دمـاء؛ والبـوق الثالث يدمـر ثلث الأنهار؛ والبـوق الرابـع يدمـر ثلث الشمس والقمر والكواكب: ومع صوت البوق السـادس يقوم أربعة ملائكة

بتدمير ثلث الجنس البشري بالنار والدخان والكبريت. والواقع أن تلك الأبواق تدمر ثلث عمل الأيام الأربعة الأخيرة من أيام الخليقة.

والإثنا عشر، حاصل ضرب أربعة في ثلاثة، عدد شديد البروز عند ذكر عروس الحمل، وأورشليم الجديدة (٢١ ـ ٢٢). فللمدينة إثنا عشر باباً، ثلاثة في كل سور من أسوار الأربعة، وكل باب يحمل اسم سبط من الأسباط الإثني عشر. وللمدينة إثنا عشر أساساً يحمل كل أساس منها اسم واحد من الإثني عشر رسولاً. وشكل المدينة مكعب، طولها وعرضها وارتفاعها إثنا عشر ألف فرسخاً لكل ضلع (١٥٠٠ ميلاً!). وارتفاع السور، ربما على النقيض من ارتفاع المدينة، يساوي ١٤٤ ذراعاً (١٤٤ = ١٢ × ١٢؛ ويقارن مع ١٤٤ ألفاً من المختومين في رؤيا ـ ٧)؛ ولكن مما يستحق الذكر أن الذراع هنا هو ذراع ملاك (٢١، ١٧)؛ لذا فإن ١٤٤ ذراعاً ملائكياً قد تساوي إثني عشر ألف فرسخاً أرضياً. والأحجار الكريمة التي تشكل أسس المدينة الإثني عشر هي تلك التي يعتقد أن لها علاقة ذات أسرار مع البروج الإثني عشر، ولكن، لسبب ما، يضعها يوحنا في ترتيب هو بالضبط عكس الترتيب الذي يوجد عادة في سجلات البروج. وفي داخل المدينة تنمو «شجرة الحياة» التي «تثمر إثنتي عشرة مرة، كل شهر مرة، وتشفي بورقها الأمم» (٢٢، ٢).

والعدد أربع وعشرون شديد البروز في وصف العرش السماوي وما حوله، وهو قوام الفصل الرابع. فثمة أربعة وعشرون شيخاً جالسين حول العرش، وكل واحد من الحيوانات الأربعة، الموجودين حول العرش كذلك، له ستة أجنحة. وقد

يمكن القول إن العدد أربع وعشرون يمثل مجموع ساعات اليوم التي تمثل، مثل أيام الأسبوع أحياناً، دورة الزمن الكاملة.

والثنائية موجودة في تضاعيف الكتاب، وربما بشكل أكثر وضوحاً في المقابلة بين الوحش والحمل، أو بين المدينتين، بابل الفاجرة، وأورشليم الجديدة عروس الحمل. والتناظر الزمني هو التضاد بين النهار والليل، الذي يتطابق بدوره روحياً بين الخير والشر. وتزول الثنائية مع إقامة أورشليم الجديدة في الخَتام:

> (٢٣) والمدينة لا تحتاج إلى نور الشمس والقمر، لأن مجد الله ينيرها والحمل هو مصباحها. (٢٤) ستمشي الأمم في نورها، ويحمل ملوك الأرض مجدهم وكرامتهم إليها. (٢٥) لا تغلق أبوابها طوال اليوم، لأنه لا ليل فيها. (رؤيا ٢١، ٢٣ - ٥).

■ ٣ ■

الترميز في مسار الزمن

عندما توسّعت الجماعة المسيحية، لم تفقد ما ورثته من شعور بأن التاريخ ترميز مقصود. وقد ساعد ذلك الشعور في التوفيق بين <بيده> المؤرخ الذي وضع عام ٧٣١ م كتاب وقائع نقدي بعنوان **التاريخ الكنسي للشعب الإنكليزي**، وبين <بيده> المعلّق على الكتاب المقدس الذي كان يعتقد أن «جميع الأشياء في الكتاب ـ من أزمنة وأمكنة، وأسماء وأعداد، مليئة بالرمز الروحي، والسرّ النمطي، والأسرار العلوية» (سي . پلَمَرْ، **أعمال بيده التاريخية**، ١، المقدمة ٥٦). يرى <بيده> كغيره من مؤرخي العصور الوسطى المتأخرين، أن مصدر حركة التاريخ جميعاً مشيئة الله الفاعلة في إطار من ستة عهود يجب أن ينحصر فيها عمل ستة أيام من الخليقة.

وقبل عهد <بيده> بكثير، كان من شأن التوسع الجغرافي للجماعة المسيحية، إضافة إلى كون الأغلبية العظمى من المسيحيين هم من غير اليهود أساساً. أن حدث تغير كبير في مواقع التوكيد في المفهوم اليهودي الأصل. ففي الفترة التي سبقت السبي البابلي ـ أي قبل ٥٨٦ ق. م ـ كان اليهود يعدون أنفسهم الشعب المختار، الذين من خلال وحدهم تعمل مشيئة الله عملها في التاريخ. وكان وجود القوى والممالك الوثنية يبدو غير مهم نسبياً. لكن السبي

البابلي وما تبعه من الشتات اليهودي بدأ التغيير الذي جاءت حياة المسيح وأعمال الرسل لإكماله، وهو تغير ظهرت بوادره في سِفْر دانيال من العهد القديم، الذي كتب في حدود عام ١٦٥ ق.م. ففي هذا السِفْر نجد الحكام الوثنيين أمثال نبوخذ نصر و <داريوس> و <سيروس> يوصَفون بشيء من اللطف؛ فهم وسائل كبرى لنشر المقصد الإلهي، ويقدَّمون بما يوحي أنهم قد تحولوا إلى جانب إله دانيال. قد كان ذلك بحد ذاته مهماً للكنيسة في طورها الأول من الانتشار نحو الأمبراطورية الروميّة، التي استجابت بالاضطهاد. أما انقلاب الأمبراطور قسطنطين إلى المسيحية عام ٣١٣ م فقد بدا كأنه جاء لإكمال عملية يظن أن دانيال قد وصف بداياتها.

والعنصر النبوئي في الكتاب أكثر أهمية من ذلك، وبخاصة تفسير دانيال حلمَ نبوخذ نصّر الأول، عن التمثال والرأس الذهب، والصدر والذراعين الفضة، والبطن والفخذين النحاس، والساقين الحديد، والقدمين بعضها حديد وبعضها خزف وقد تحطم التمثال بحجر:

> (٣٤) وفيما أنت راء إذا انقطع حجر لا باليدين فضرب التمثال على قدميه اللتين من حديد وخزف وسحقهما (٣٥) فانسحق الحديد والخزف والنحاس والفضة والذهب معاً وصارت كهشيم البيدر في الصيف فذهبت بها الريح ولم يوجد لها مكان. أما الحجر الذي ضرب التمثال فصار جبلاً كبيراً وملأ الأرض كلها.
>
> (دانيال ٢، ٣٤ ـ ٥)

وقد فسّر دانيال هذا الترميز الوضعي النبوئي بما يشير إلى الممالك الأربع التي آخرها سوف يعاني الانقسام حتى تتغلب عليها الحجر، مملكة الله الأبدية. ولم يكن ثمة سوى معنى واحد ممكن في نظر مسيحي من أتباع السنّة الأولى في القرون الوسطى. يمثل الرأس الذهب الأمبراطورية البابلية؛ والصدر والذراعان الفضة الأمبراطورية الفارسية؛ والبطن والفخذان النحاس الأمبراطورية المكدونية؛ بزعامة الإسكندر المكدوني؛ والساقان الحديد الأمبراطورية الروميّة؛ والقدمان الحديد والخزف الممالك والأصقاع الأوربية التي كان على معرفة بها. ويرمز الحجر إلى مجيء المسيح المنتظر دوماً وحلول الدينونة.

وتحقيق مشيئة الله تشمل لذلك صعود الأمبراطوريات الدنيوية وهبوطها، وكل واحدة أدنى من سابقتها، وهي عملية عرفت باسم «انتقال الأمبراطورية». إن استمرار وجود القوى الدنيوية، مستقلة عن التطور الروحي ومرتبطة به في الوقت نفسه، قد وجد صورته العملية في تضاد مركز الأمبراطورية الروميّة مع مركز البابا. والأمبراطورية في حدود معنى حلم نبوخذ نصر تنحصر في العهدين الخامس والسادس من عهود العالم. لكن الأمر قد تهيأ في العهد الثاني من عهود العالم عندما أوجد الله شعوباً ولغات شتى يوم تدمير برج بابل (سِفْر التكوين، ١١، ١ - ٩). وجميع التاريخ الذي لا يتصل بالكتاب المقدس يعود بالضرورة إلى فترة لاحقة لهذا الحدث. ومن الناحية الفعلية، يتصل جميع التاريخ الذي لا يتعلق بالكتاب المقدس، من ناحية أخرى، بصعود وهبوط واحدة من الأمبراطوريات الأربع، أو دول الشعوب الأوربية في القرون الوسطى.

-وقد أضفى على هذا المفهوم الترميزي نوعاً من الشكل الأدبي <يوسيبيوس> مطران قيصرية (حوالي ٢٦٠ - ٣٤٠ م). ففي كتابه **تاريخ العالم** نجد عمودين متناظرين أحدهما مخصص لكل شعب من الشعوب التي أراد أن يصور تاريخها بأكمله. وكانت التواريخ تقدر ابتداء من الخليقة في إطار عهود العالم، وترى مؤشرة في الحاشية بحيث أن القاريء الذي يريد معرفة ما حدث في مكان وزمان معينين لا يحتاج إلا أن يعين التاريخ الزمني ويقرأ ما يجاور ذلك في العمودين. وقد ترجم **تاريخ العالم** إلى اللاتينية وأكمله <القديس جيروم> (حوالي ٣٤٢ - ٤٢٠ م). ثم وسع فيه وزاد عليه (پروسپير من آكيتين> (حوالي ٣٩٠ - ٤٦٣ م) في كتاب التاريخ، وفعل مثل ذلك <ايسيدور الأشبيلي> في كتابه **التاريخ الكبير**.

كان <بيده> على اطلاع عميق بكتابات <ايسيدور> وأفاد منها كثيراً في كتابه عن التاريخ، وهو كتاب دعا إليه «جدل الفصح» الذي كان في زمانه ما زال يفرّق أجزاء من الكنيسة الكلتية في بريطانيا عن تراث روما. وفي هذا المجال ثمة كتابان صغيران باللاتينية بعنوان **تاريخ الأزمان** (٧٠٣ م) **وحكمة الزمان** (٧٢٥ م) وينتهي كل من الكتابين بتاريخ عن العالم يعتمد في الأساس على عمل <يوسيبيوس>. والمواد الموجزة في الكتاب الأول لا تذكر شيئاً تقريباً عن شؤون إنكلترا، ولا عن الجزر البريطانية. لكن كثيراً من المواد عن الشؤون الإنكليزية تظهر في الخاتمة التاريخية في الكتاب الثاني وبشكل أكثر تفصيلاً. ومن الواضح أن الجهد الذي صرفه <بيده> للتنسيق بين التاريخ الإنكليزي وتاريخ العالم في كتابه الثاني قد ساعده في التحضير للكتاب الأشهر التاريخ الكنسي، الذي نلمس فيه أن أحد دوافعه

الرغبة في إظهار ما قدمه الإنكليز في إطار النظام الإلهي للعهد السادس من عهود العالم. وحتى في مثل هذا الكتاب الموسوعي ثمة دور قد يكون ترميزياً إلى بعض الحدود، ومكان في نظام هو ترميزي برمته. إن أهمية الترميز في تاريخ العالم شديدة الوضوح في مجالات غير مجالات المؤرخ الصرف. فقد أظهر <أميل مال> مثلاً كيف أن الرسم القروسطي والنحت والزجاج الملون قد خدمت جميعها في توضيح المفهوم الترميزي للتاريخ. والواقع أن الكنيسة القروسطية مهما كان حجمها كانت ترميزاً تاريخياً كتب بالحجارة والزجاج والخشب. من الخطأ الظن أن الترميز لفظي بالضرورة؛ فعلى امتداد القرون الوسطى وعصر الانبعاث كانت الفنون البصرية إلى جانب الفنون اللفظية وسائل للترميز، سواء تناول موضوعات الكتاب المقدس أو الموضوعات الكلاسية. إن الفنون البصرية تقع خارج حدود هذا الكتاب، لكن الموضوع مهم، وعلى القاريء الذي يريد متابعة المسألة أن يبدأ بمراجعة كتابات <مال> أو كتاب <سيزنك> بعنوان بقاء الآلهة الوثنية.

إن الفعاليات داخل الكنيسة وحولها تتطابق بعض الشيء مع خطة البناية نفسها وزينتها. هنا أصبحت مراعاة السنة المسيحية مسألة تأتي في المقدمة. لقد كانت معاناة المسيح غير مقتصرة على أيام حكم <پونتيوس پيلاتس>، بل في زمن محدد من السنة، يتعين بموجب تاريخ عيد الفصح اليهودي، الذي تقرره منازل القمر حسب الاعتدال الربيعي (٢١ آذار). ومنذ البداية كانت الجماعة المسيحية تحتفل بذكرى آلام المسيح وقيامته خلال الأسابيع القليلة التي تعقب الاعتدال الربيعي. ولكن مع بداية القرن الرابع صارت الكنيسة الغربية تحتفل بميلاد المسيح يوم ٢٥ كانون الأول. وصارت تواريخ الأعياد والاحتفالات

الكبرى تعتمد بالدرجة الأولى على هذين التاريخين الكبيرين. فصار مما يعتمد على تاريخ الفصح المتغير أعياد مثل الصوم والصعود والعَنصَرة والثالوث والقربان؛ ومما يعتمد على تاريخ الميلاد الثابت أعياد مثل المجيء، ويوم أطفال بيت لحم الشهداء (٢٨ كانون الأول)، وعيد الغطاس أو الظهور (٦ كانون الثاني)، وقداس الشموع (٢ شباط)، وتطهير مريم العذراء (٢٥ آذار)، ويوحنا المعمدان (٢٤ حزيران).

وعندما ثبتت هذه المناسبات الكبرى، نجد شكل العبادة في الكنائس يتخذ شكلاً ثابتاً تقريباً، يشمل عموماً قراءات من العهد القديم والعهد الجديد. وكان من الطبيعي إدخال المقاطع النبوئية والنمطية المناسبة من العهد القديم لتكون جزءاً من الصلاة في المناسبات الكبرى. وكانت قصص العهد القديم والعهد الجديد تضم في الغالب عنصراً دراميا ازداد رسوخاً مع الزمن حتى نتج عن ذلك مسرحيات المعجزات الدورية التي عرفتها أوربا الغربية في العصور الوسطى. وكان الموضوع العام للحلقات المسرحية هذه التاريخ الترميزي للعالم من الخليقة حتى يوم الحساب. وكان الاختيار يقع على أحداث العهد القديم إذا كانت تشكل أنماطاً تتفسر في أحداث العهد الجديد. وكانت الأحداث اللاحقة على الصلب تنتقى أحياناً من العهد الجديد وأحياناً من بعض الأخبار المنسوبة مثل **أنجيل نيقوديموس وصعود العذراء** (ويمكن الرجوع إلى ذلك في كتاب م. ر. جيمز **الأناجيل المنسوبة** أكسفورد ١٩٢٤).

كان <بيده>، بوصفه مؤرخاً، معنياً بالوجه الآخر من تنميط العهد القديم - أي بالتنميط الذي يعود بأحداث زمانه وبلاده إلى النظام الإلهي الذي يتركز على الصلب والقيامة. وقد كان مؤرخاً لديه من البراعة ما يبعده عن متابعة تاريخ الشعب

الإنكليزي إلى فترة تسبق العهد السادس من تاريخ العالم. لكن غيره من المؤرخين لم يكونوا على نفس الدرجة من الدقة. فالمؤرخون في آيرلند وويلز في كتاباتهم التوفيقية يختارون قصصاً جذابة تربط بينهم وبين أحداث من عهود ضاربة في القدم. وأكثر هؤلاء المؤرخين نجاحاً <جفري من مونموث> (حدود عام ١١٠٠ ـ ٥٥) الذي أكمل في حدود عام ١١٣٥ كتابه تاريخ ملوك بريطانيا، مبتدئاً بالملك <بروتوس> حفيد <اينياس> الأقرب، الذي اعتلى العرش في زمن يعاصر أحداث العهد القديم؛ عندما حكم أبناء <هكتور> في طروادة بعد إبعاد ذرية <أنتينور>، في عهد حكم <سلفيوس آينياس> في إيطاليا (وهنا يظهر بوضوح أسلوب يوسيبيوس في تأريخ الأحداث). وتنتهي السلالة بموت <كادوالادر> عام ٦٨٩ م حسب قول <جفري>. وأشهر الملوك في هذه السلسلة هو <آرثر>. تتضح الإرادة الإلهية بجلاء في كتاب <جفري>. ويكاد سكان بريطانيا أن يبلغوا الأمبراطورية عندما هزم <آرثر> الأمبراطور الرومي <لوكيوس> وقتله. لكن المسار يضطرب بسبب ما تفشى من خطايا وهوان بين أتباع آرثر من البريطانيين، وبخاصة عند أمثال إبن أخيه <مودريد>، فنزل البريطانيون من عليائهم إلى مذلة الغزو الأنكلو ـ ساكسوني. وقد كان ذلك حكم الله، يشكل بهذا المعنى جزءاً من الإرادة العلوية التي ظهرت لعيني <كادوالادر> عندما همّ بتجهيز حملة ليستعيد أملاكه التي خسرها، فأنذره الملاك أن يكف عن ذلك:

> لأن الله لم يكن راغباً أن يستمر البريطانيون في حكم جزيرة بريطانيا قبل أن يحين الوقت الذي تنبأ به <ميرلن> أمام <آرثر>.. وقال كذلك

> إن البـريـطانيين في المستقبــل سيحصلون على
> الجـزيرة مكـافأة على إيمـانهم، بعد مـرور فترة
> الوقت المشؤوم.
>
> (١٢، ١٨)

ويبدو من هذا أن البريطانيين لم يكونوا ليستعيدوا الجزيرة حتى يوم القيامة.

كان الخيال الأوربي في القرون الوسطى يجد مثـال القوة الزمنية والبهاء في بلاط الملك آرثـر، وبخاصـة في المحارب الأعـظم في ذلـك البـلاط، <لانسيلوت>، حبيب الملكـة <گوينيڤير>. لكن نجـاح هذا التـاريخ الـرومانسي نفسـه قد أحـدث ردة فعل مثـالية. فقـد كتب أحد الـرهبان البحث عن الكأس المقدسة[١] (حدود ١٢١٥ ـ ٥٠) يحتفل فيه بـانتصار القوة الروحية على القوة الزمنية، ويقيم بدلاً من <لانسيلوت> شخصية أقل بهاء، هي شـخصية <پـارسيڤال> المستقـاة من شخصية البهلول الكبير في التراث الشعبي، إلى جانب شخصية <گـالاهـاد> إبن <لانسيلوت> غيـر الشـرعي. ينجـح <پارسيڤال> و <گالاهاد> وليس <لانسيلوت> في البحث عن كأس القربان ـ وهو بحث يفصل المؤلف القول فيه بشكل جذاب في صيغة من صيغ الوجه الآخر من التنميط مما سبق ذكره. يبدو <گالاهاد> مثـلاً نمطاً يمثـل المسيح، كمـا كان إسحق تقـريباً. والفـرق الكبير أن إسحق عـاش قبل المسيح بكثير، بينما عاش الآخر بعده بمدة ٤٥٤ سنة. والتنميط موجود حتى في إسم البـطل <گـالاهـاد> وهـو صيغـة من اسـم <جلعاد> الّذي يشير إليه الكتاب المقدس على أنه إقليم شرق نهر الأردن. يرد في (نبوءة إرميا ـ ٨، ٢٢): «أليس من بلسم

في جلعاد؛ أليس من طبيب هناك؟» وقد نتج عن التفسير الترميزي لذلك أن إسم جلعاد صار ينظر إليه على أنه نمط لفظي يرمز إلى المسيح. وإسم <گالاهاد> نمط يرمز إلى المسيح بأكثر من الإسم وحده، كما يرى حتى من فقرة مختصرة ترد في ترجمة مبسطة يسميها <سر توماس مالوري> (حدود عام ١٤٠٨ ـ ٧١) بإسم الحكاية النبيلة عن الكأس المقدسة:

> ترمز قلعة العذارى إلى الأرواح الطاهرة التي كانت في السجن قبل تجسّد يسوع المسيح. كما يرمز الفرسان السبعة إلى الخطايا السبع المميتة التي كانت تسود العالم آنذاك. وقد اشبّه الفارس الخيّر (كالاهاد) بابن الأب العلوي الذي بقي داخل العذراء وخلّص جميع الأرواح من العبودية: وهكذا فعل <سر گالاهاد> إذ خلّص جميع العذارى من القلعة الكثيبة.
>
> (ڤيناڤير، ص ٦٥١)

ومن الأمور المشهورة نبوءة آرثر في بداية البحث عن الكأس المقدسة:

> «وا أسفاه» قال الملك آرثر وهو يخاطب <سر گاوين>.. «لقد أوشكت أن تقتلني بسبب العهد الذي قطعت؛ فبسبب ما فعلت قد حرمتني رؤية أكرم وأصدق جماعة من الفرسان اجتمعت في أية مملكة من ممالك هذا العالم. فهم حين يغادرون هذا المكان أنا واثق أنهم لن يجتمعوا ثانية في

> هذا العالم، لأنهم سوف يموت أغلبهم في آناء البحث. لذا سوف يكون قلقي ليس بالقليل، فلقد أحببتهم حبي حياتي».
>
> (ڤيناڤير، ص ٦٣٥)

إن ظهور الكأس المقدسة في بلاط آرثر يتطابق في الحقيقة مع الحجر الذي لم تقطعه يد، فظهر في حلم نبوخذنصر وحطم التمثال مصوراً بذاك «انتقال الأمبراطورية».

موضوع هذا الفصل ترميز الزمن والتاريخ في العصور الوسطى. وقد أشرت في الفصل الثاني عن طريق تحليل <رؤيا يوحنا اللاهوتي> أن الترميز بالحرف والعدد يقدم صوراً ذات أثر خاص في التعبير عن مسار الزمن الموجه. وقد استمر هذا التقليد في العصور الوسطى والفترات اللاحقة. وهكذا نجد <القديس كولومبا من آيونا> الذي ألف تسبيحة باللاتينية بعنوان المنشيء الأعلى، وذلك قبل عام ٥٩٧، تدور حول نشوء الكون والعالم الآخر، يختار شكلاً شعرياً يتطابق مع المعنى عن كثب ـ هو وصف لبداية العالم ونهايته. وقد يكون مما ينطوي على مغزى أن بعض المخطوطات الجيدة تشير أن القصيدة تتكون من ٣٦٠ بيتاً (والسنة حسب سِفْر التكوين طولها ٣٦٠ يوماً) مقسمة إلى ٢٣ مقطعاً يعقبها لازمة، فتشكل بذلك ٢٤ مقطعاً تتطابق مع ساعات اليوم. ومن الواضح في مغزاه أن القصيدة تتبع الألفباء في بدايات مقاطعها، إذ يبدأ المقطع الأول بحرف الألف ويبدأ المقطع الأخير بحرف الياء [أي ما يقابل ذلك في الألفباء اللاتينية]. وهنا نجد معنى قول المسيح «أنا الألف والياء، الأول والآخر» (رؤيا ١، ٢). تعالج القصيدة أول الأشياء وآخرها في التاريخ، وهو تاريخ قد ينظر إليه مجازاً على أنه يوم واحد كامل أو سنة كاملة.

وقد استمر هذا التقليد في العصور الوسطى وعصر الإنبعاث، ويتمثل بشكل خاص في شعر أدموند سبنسر (١٥٥٢ - ٩٩). وأختتم هذا الفصل بمقتطف من <آلستير فاولر> في دراسته البارعة عن الأعداد والصور المستدقة في مطولة <سبنسر> **مليكة الجان** حيث يتناول دراسة <كنت هايات> الرائدة عن قصيدة <سبنسر> «أغنية الزفاف»:

> يدين كل باحث في شعر <سبنسر> للأستاذ <كنت هايات> واكتشافه الرائع لرمزية العدد التي يقوم عليها وزن قصيدة «أغنية الزفاف». فقد أوضح لنا أن الأربعة وعشرين مقطعاً والثلثمئة وخمسة وستين بيتاً طويلاً في هذه القصيدة تمثل قياس اليوم بالساعات وقياس السنة بالأيام، بينما تحاكي مجاميع الأبيات الأخرى الحركة اليومية الواضحة للشمس بالقياس إلى الكواكب الثابتة. وحتى اضطراب النسبة المقصود بين ساعات النهار والليل وقت الانقلاب الصيفي (وهو وقت حدوث الفعل في القصيدة) فإنه يشار إليه بتغير في اللازمة في نقطة ذات مغزى عددياً. وليس هذا النظام العددي محض قشرة خارجية أو إطار جامد تتحرك وسطه القصيدة الفعلية. إن تتابع صور القصيدة، كما يشير <هايات>، وحتى معنى الكثير من أبياتها، لا يمكن فهمها تماماً إلا في حدود بناء رمزية العدد. فالتشابه بين تكرار الفصول وبين استمرارية الحياة عن طريق التوالد البشري هو جزء من المحتوى؛ لذا فإن النظام العددي الذي

يحـاكي دورة السنة يشكّـل مسـاهمـة فـاعلة في الكشف عن المعنى.

(سپنسر وأعداد الزمن ص ٣)

■ ٤ ■

نظريات قروسطية عن الترميز

عندما اعتلى العرش عام ٣٦١ م الإمبراطور الرومي (يوليان المرتد) (٣٣٢ ـ ٦٣ م) كان أول عمل قام به في حملته ضد المسيحية ـ التي كانت قد غدت الديانة الرسمية للإمبراطورية ـ أن يمنع الأطفال المسيحيين من المعرفة (الإغريقية) القديمة. وتظهر الأهمية المعلقة على هذا الإجراء إلى أي حد كان المسيحيون قد طوعوا النظريات والممارسات التربوية القديمة لتخدم أغراضهم الخاصة. ولم تكن الأفكار والمثل المسيحية في الأساس قد جرى التعبير عنها بمفهوم صنوف المعرفة والفلسفة عند الإغريق والرومان، ولكن لغرض نيل الاهتمام من جانب الطبقات المثقفة في الإمبراطورية، وجد المسيحيون أن من الضروري لهم ترجمة ما لديهم بعبارة يسهل قبولها عند أصحاب الثقافة الإغريقية أو الرومية، وتبدأ هذه العملية بالظهور في بعض الأناجيل ورسائل پولس؛ وبحلول عهد <يوليان> كانت العملية قد تقدمت أشواطاً. وكانت إجراءات <يوليان> غير مثمرة، حتى في غضون فترة حكمه القصيرة. ففي مناهج المدارس أو الجامعات في القرون الوسطى علاقة مستمرة مع مناهج المدارس في عهد الإمبراطورية الرومانية التي كانت تتكيف لتفيد من علوم الكتاب المقدس والآباء الكنسيين إلى جانب المعرفة الكلاسية.

وفي المدارس الثانوية المسيحية كانت عملية التكيف ذات أهمية خاصة. فكبار الشعراء اللاتين مثل <ڤرجيل> و <أوڤيد> و<ستاتيوس> بقوا أهم المؤلفين في المنهاج الدراسي. ومع ذلك كان من المستحيل فهم شعرهم دون قدر كبير من المعرفة بالأساطير الوثنية التي كانت الكنيسة تعدها في مقام المناهض الأكبر. كانت الخصومة بين الشعر والمسيحية في القرون الوسطى تشبه في الغالب خصومة سابقة بين الشعر والفلسفة في عهد أفلاطون. وفي الحالين كان اللجوء إلى مفهوم الأسطورة والترميز أحد الحلول الممكنة لهذه الخصومة. وقد توسع في هذا المفهوم كتّاب الأساطير الوثنية والمسيحية وقد تواصل عملهم دون انقطاع من نهاية الإمبراطورية إلى القرن السابع عشر فوصل ذروته في كتاب **حول أنساب الآلهة الوثنية** الذي صنفه <جيوڤاني بوكاچيو> (١٣١٣ - ٧٥) في أواخر أيامه. وكان الكتاب في ظاهره تجميعاً للأساطير الكلاسية، لكنه في الواقع يتناول كل إله أو نصف إله بنوع من التفسير الترميزي. وقد كتب <بوكاچيو> هذه الموسوعة دفاعاً عن الدراسات الكلاسية، وبخاصة الشعر الكلاسي، الذي كان يراه قصصياً بالدرجة الأولى، ومعنياً بالأحداث والشخصيات في الأساطير الكلاسية. ومن وجهة النظر هذه، تكون كل حكاية ذات قيمة خرافةً؛ تنطوي على لب من المعنى الحيوي المختفي تحت قشرة من حكاية وهمية غير محتملة في الغالب. وكانت القشرة في الشعر الكلاسي تتكون من أساطير عن الآلهة؛ وكان اللب المعنى الترميزي المنطوي تحت القشرة. وكان الشعر الكلاسي موضع اهتمام <بوكاچيو> الرئيس؛ لكن طريقته التي طبقها في التفسير يمكن أن يستعملها شعراء اللغات المحلية التي تفرعت عن اللاتينية، كما كان يحدث في الغالب. وقد

انتشر الكتاب في أوروبا الغربية وأثر في الفنون البصرية كما أثر في الشعر والنثر. وأورد هنا تعريف <بوكاچيو> للخرافة وتقسيماته الثانوية الأربعة (وربما كان الصنف الرابع يقصد له أن يشمل الحكايات الشعبية التي كان يصعب إدراجها في نظام ترميزي).

> الخرافة كلام متصل، يقدم، تحت ستار من الوهم، مثالاً أو توضيحاً ويكشف مقصد المؤلف عندما تزاح قشرة الوهم. وهكذا، إذ يتكشف شيء بهيج تحت غشاوة الخرافة، فلن يكون تأليف الخرافات من باب الجهد الضائع تماماً. وأحسب أن الخرافات تقع في صنوف أربعة؛ وأول هذه تكون عندما نمثل الوحوش أو الجمادات وكأنها تتحدث فيما بينها ـ وهو ما يفتقر، في نظّري، إلى الحقيقة الحرفية. وفي هذا الصنف كان أهم من كتب <ايسوپ>، وهو إغريقي يفرض احترامه لا لمحض انتمائه إلى التراث الكلاسي، بل لما يمثله من هدف أخلاقي جاد، ومع التسليم بأن أغلب من يفيد منه هم عوام المدينة والريف، غير أن المرء يجب ألا ينسى أن أرسطو طاليس، وهو رجل يفوق البشر قدرةً، وأمير الفلاسفة المشّائين، كان لا يتردد بين وقت وآخر أن يشير إليه في كتبه.
>
> والصنف الثاني عليه مظهر سطحي من المزج بين الخرافة والحقيقة، كأن نَصِف كيف راحت بنات <ميناس> يغزلن ويزدرين طقوس <باخوس> فانقلبن إلى خفافيش، أو كيف أن رفاق الملاح

<آكيستس> نتيجة مؤامرة لاختطاف <باخوس> انقلبوا إلى سمك. فمنذ البدء كان أغلب الشعراء القدامى، الذين كان همهم أن يغلفوا بالأوهام شؤون الآلهة والبشر على حد سواء، قد اخترعوا مثل هذه الأساطير وكان أكثر الشعراء رفعة من اللاحقين يتبعون تلك الأساطير، ويعلون من شأن هذا الصنف منها، ولكن في الوقت نفسه على المرء أن يدرك أن بعض شعراء الكوميديا قد نزلوا بمستوى هذا الصنف من الخرافة لأنهم يهتمون بتصفيق عوام جهلة أكثر مما يهتمون بسمعتهم الشعرية.

والصنف الثالث أقرب إلى الحقيقة التاريخية منه إلى الخرافة. وقد استخدم شعراء مشهورون هذا الصنف بطرائق شتى. فأصحاب الملاحم، مهما بدا عليهم أنهم يكتبون عن حقائق، مثل <ڤرجيل> عندما يصف <آينياس> تتقاذفه العاصفة في البحر، و <هوميروس> إذ يصف <يوليسيس> موثقاً إلى صارية السفينة، خشية أن ينصاع إلى غناء <السيرينات>، يدركون أن شيئاً شديد الاختلاف عن ظاهر موضوعهم يختفي تحت غشاوة. ومثل ذلك شعراء الكوميديا الأكثر شهرة، مثل <پلاوتوس> و <تيرينس> ممن أفاد من هذا الصنف في المحاورة، غير مدركين من الخرافة سوى المعنى الحرفي للكلمات، راغبين مع ذلك أن يصنعوا بفنهم تصرفات وكلمات أنواع مختلفة من البشر، وأن يعلّموا ويحذروا قراءهم في الوقت نفسه. وإذ يكون هذا النوع من الخرافة

> مما يعالج العموميات، فإن الحكاية حتى لـو لم يكن لها أساس في الواقع أو الحقيقة التاريخية، فإنها تبقى في حدود الإحتمال، أو الإمكـان في الأقـل. ولا يحق لمن يتهمنـا أن يـرفض هـذا النمط، لأن المسيح كان غالباً ما يستعمل ذلك في أمثـاله. والصنف الـرابع لا ينـطوي على حقيقـة سطحية أو خفية على الإطلاق، لأنه من اختلاق عجائز مأفونات.
>
> (١٤، ٩)

منذ أيام الرومان، خضع الترميز إلى التصنيف بوصفه مجازاً أو وسيلة بلاغية عرضية أو زينة. فثمة تحليل مختصر مثلاً في **معهـد الخـطابـة** ٨، ٦، ٤٤ ـ ٥٩ للكـاتـب الـرومـي <كوينتليان> (حدود ٣٧ ـ ١٠٠ م) وقد سبقت الإشارة إليه. ويفهم<يكوينتليان> هذه الكلمة بمعنى واسع جداً، مشتق من جذرها اللغوي فهو يقول ان الترميز يمثل إما (١) شيئاً بالكلمات وشيئاً آخر بالمعنى، أو (٢) شيئاً مناقضاً تماماً لمعنى لكلمات. فتحت الصنف (١) يناقش استعمال الاستعارة والتشبيه والأحجية بأسلوب يحمل علاقة مباشرة مع الاستعمال الحديث لاصطلاح «التـرميز». وتحت الصنف (٢) ينـاقش الصيـغ البـلاغيـة التي تحدث أثرها عن طريق عنصر من المفارقة، سواء اتخذ شكل سخرية أو نقيضة أو أمثال، أو ظرف. وسوف أعود إلى اصطلاح الـظرف بعد قليـل، ولكن بوجـه عام يمكن القـول إن صيـغ المفـارقة قـد لا ينظر إليهـا اليوم على أنهـا تشكل قسمـاً من الترميز. لكن مذهب <كوينتليان> بأكمله قد غدا بضاعة معلم المدرسة. فهو يوجد بشكله الكامل تقريباً في جذور الكلمات

١، ٣٧، ٢٢ - ٣٠ وفي جزء من مقطع عن البلاغة في العمل الموسوعي الذي أنجزه <إيسيدور الأشبيلي> (حدود ٥٦٠ - ٦٣٦ م) وقد كان ذا أثر كبير في القرون الوسطي.

كان أول تصنيف لترميز الكتاب المقدس حسب مستويات مختلفة من المعنى المجازي. ويبدو أن <جون كاسيان> (حدود ٣٦٠ - ٤٣٥ م) كان أول كاتب لاتيني يصنف المستويات الأربعة المألوفة: المستوى الحرفي، والمستوى الترميزي الدقيق في تطبيق الفقرة على المسيح وحماة الكنيسة؛ والمستوى المجازي أو الأخلاقي، في علاقته بالروح وفضائلها، والمستوى التأويلي وتطبيقه على الحقائق السماوية والكنيسة المنتصرة (**تجميعات**، ١٤، ٨). وبشكل عام، يتناظر هذا التقسيم مع النظام المشار إليه في نهاية الفصل الأول الذي اقترحه <سالوستيوس> لتفسير الأسطورة الكلاسية. ويبدو أن <بيده> (حدود ٦٧٣ - ٧٣٥ م) كان أول من ماثل ترميز الكتاب المقدس بشكل كامل مع تصانيف النحويين والبلاغيين القدامى. فكتابة **حول صيغ ومجازات الكتاب المقدس** الذي كتبه بين عامي ٦٩١ و ٧٠٣ يبين أن المحسّنات في البلاغة الكلاسية يمكن أن توجد كذلك في العهد القديم والعهد الجديد. فالمقطع الثاني عشر من الفصل الثاني من هذا الكتاب المختصر يحمل عنوان عن الترميز ويتبع النسق الذي أقامه <كوينتليان> و <ايسيدور> ويتناول الترميز في حدود المفارقة والسخرية وأربع صيغ بلاغية أخرى يمكن إهمالها في هذا السياق، لأن المقطع الثانوي الأخير هو الذي يشكل أهمية خاصة في هذا الحديث، ويحمل عنوان صيغة لاتينية يمكن ترجمتها بكلمة «الظرف».

في النظرية الأدبية الكلاسية تتخذ هذه الصيغة معناها من الكلمة الإغريقية التي تفيد «المدينة» (وتشير في الغالب إلى أثينا) وتعني (نوعاً من الظرف المتمدن المهذب) الذي يعتمد عادة على تلاعب بالمعاني المختلفة أو المتضادة في كلمة أو عبارة. والظرف في ترميز الكتاب المقدس يعزوه <بيده> ولا شك، إلى الله، الخالق. وكان سيتفق ولا شك مع شاعر القرن الخامس عشر الإسكتلندي <روبرت هنريسن> (ومع مؤلف ملحمة بيولف وشعراء القرن السابع عشر الماوراطبيعيين كذلك) أن (الله في جميع ما صنع صاحب ظرف).

يتناول <بيده> هذا المصطلح بالشكل الآتي:

الظَّرف صيغة بلاغية ذات مستويات وتطبيقات عديدة. وهو يُعرّف بأنه قول يخلو من المباشرة الريفية، مشذّب بطلاوة العبارة. وعلى المرء أن يدرك أن الترميز قد يقوم على حقيقة أحياناً، وعلى محض لفظة أحياناً. فمثال ما يقوم على حقيقةٍ نصُّ الكتاب المقدس بأن إبراهيم كان له ولدان، الأول من أمة والثاني من حرة، كما يشرح مؤلف السِّفر.

ومثال ما يقوم على لفظ ما رد في (نبوءة أشعيا، ١١): «ويخرج قضيب من جذر يَسَّ ويَنْبُتُ فرع من أصوله». ويشير ذلك إلى أن المخلِّص سوف يولد من نسل داود من مريم العذراء. وقد يشار ترميزاً إلى الشيء نفسه أحياناً بما يقوم على حقيقة ولفظ في آنٍ معاً. فمثال الأول ما يرد في (سفر التكوين، ٣٧): «وباعوا يوسف للإسماعيليين

بثلاثين قطعة من الفضة»[1]. ومثال الثاني ما يرد في (نبوءة زكريا، ١١): «فوزنوا إجرتي ثلاثين من الفضة». ومثال آخر مما يقوم على حقيقة ما يرد في (سِفـر الملوك الأول، ١٦ [صموئيـل الأول، ١٦] ١٢): «وكـان أشقـر حسن العينين وسيم المنظر.. . فأخذ صموئيل قرن الدهن ومسحه من بين أخوته»؛ ومما يقوم على لفظ ما يرد في (نشيد الأناشيد، ٥، ١٠): «خبيبي أبيض وأشقـر علمٌ بين ربوة». يشير هذان المثالان بشكل رمزي إلى الـوسيط بين الله والناس، الـذي تزينـه الحكمـة والفضيلة، وتشوبه الحمرة بسبب ما نزّ من دمه، وقد دهنه الأب الإلّه بدهن السعادة أمام إخوته.

ثم ان ترميز اللفظ والحقيقة يؤدي بشكل مجازي معنى قد يكون في بعض المقاطع تاريخياً، وفي بعضها نمطياً وفي بعضها أخلاقياً (أي مما يتعمق بمسلك الحيـاة) وفي بعضها تـأويليـاً (أي معنى يرتفع بنا إلى السماء). يصبح التاريخ رمزاً عندما يكـون عمل الأيـام الستـة أو السبعـة الأولى في معـرض مقارنـة مع نفس العـدد من عهـود هـذا العالم. وتغدو الكلمـات رمزاً للتـاريخ في قـول يعقوب في (سِفْر التكوين، ٤٩، ٩): «يهوذا شبل أسد. من فريسة صعدت يا بني» ـ ويكون التفسير إشارة إلى حكم داود وانتصاراته. وترمز الكلمات روحياً إلى المسيح أو الكنيسة عندما يغدو كـلام يعقوب مقبولاً كإشارة إلى آلام المسيح وقيامتـه، ثم ان ترميز الحقيقة يشير إلى كمال أخلاقي كما

في (سِفْر التكوين ٣٧): فالقميص (الموشى) الذي صنعه يعقوب لإبنه يوسف هو كذلك صورة غير مباشرة للنعمة المتعددة الفضائل التي أسبغها الله علينا لننعم بها حتى نهاية حياتنا. ويشير ترميز اللفظ إلى نفس الكمال الخلقي، كما يرد في (انجيل لوقا، ١٢، ٣٥): «كونوا على استعداد، أوساطكم مشدودة ومصابيحكم موقدة». وترميز الحقيقة يعبر عن معنى تأويلي، أي المعنى الذي يرتفع بالأشياء إلى الأعلى، كما في عبارة (أخنوخ، من الجيل السابع بعد آدم، ارتفع جسدياً من هذا[٢] العالم). هذه نبوءة مجازية عن سبت الراحة من نعمة المستقبل التي، بعد الأعمال الطيبة في هذا العالم.التي تجري في ستة عهود، تبقى محجوزة في النهاية للأصفياء. ويشير ترميز اللفظ إلى نفس المباهج في الحياة العلوية، كما يرد في (إنجيل متى، ٢٤، ٢٨): «وحيث تكون الجيفة تحتمع النسور» ـ لأنه حيث يكون الوسيط بين الله والناس في جسد، تكون في تلك اللحظة أرواح المقسطين قد رفعت إلى السماء، وعند الاحتفال بمجد القيامة تكون أجسادهم قد جمعت كذلك في نفس المكان.

ويغلب أن يوجد في نفس الكلمة أو الحقيقة المعنى التاريخي إلى جانب المعنى الروحي المتعلق بالمسيح أو الكنيسة، وأن يوجد التعبير المجازي عن الأخلاقي والتأويلي معاً. مثال ذلك عبارة (هيكل الرب). فالمعنى التاريخي هو البيت

الذي بناه سليمان؛ وبالمعنى الترميزي هو جسد
المسيح الذي يتحدث عنه يوحنا في فصله الثاني،
١٩ «اهدموا هذا الهيكل، وأنا أبنيه في ثلاثة
أيام». أو هو كنيسة المسيح التي قال عنها: «لأن
هيكل الله مقدس، وأنتم أنفسكم هذا الهيكل»
(بولس **الأولى**، ٣، ١٧). وبالمعنى الأخلاقي هو
كل واحد من المؤمنين الذين يقال لهم: أما
تعرفون أنكم هيكل الله، وأن روح الله يسكن
فيكم؟ (٣ - ١٦) وبالمعنى التأويلي هو بيوت
البهجة في العلا، التي يطمح إليها من قال:
طوبى لسكان بيتك فإنهم لا يبرحون يسبحونك»
(مزامير ٨٣، ٥) ويرد مثل ذلك في المزمور
١٤٧، إذ يصح القول إنه يشير إلى اتباع كنيسة
المسيح، والروح المصفاة والمنزل السماوي وذلك
طبقاً للتاريخ والترميز والأخلاق والتأويل. ونحن
نستعمل كلمة الترميز في الإشارة إلى الكنيسة،
متبعين في ذلك خطى الكاتب العالم الفذ
<گريگوري> صاحب **الأخلاقيات** الذي يحدد
الإستعمال الصحيح لكلمة الترميز في إشارته إلى
حقائق أو تعبيرات يمكن تفسيرها بالإشارة إلى
المسيح أو الكنيسة.

وتفريق <بيده> بين ترميز اللفظ والحقيقة تفريق مهم.
فترميز اللفظ مجاز: وهو استعمال لغة مجازية للتعبير عن
معلومات نبوئية. وترميز الحقيقة هو أمثال العهد الجديد. فالله
خالق الكون قد جعل خليقته فاعلة على مستويين اثنين: مباشرة
ونبوئي. فاسحق هو إسحق، ولكنه كان كذلك نبوءة بالمسيح.

ويجب أن يلاحظ كذلك أن <بيده> يستعمل مصطلح الترميز ليشمل المستويات الأربعة من تفسير الكتاب المقدس: التاريخي، التنميطي، الأخلاقي، والتأويلي. وقد يتوقع المرء أن يكون التفسير التاريخي مشابهاً للتفسير الحرفي، لكن <بيده> يسوّغ تفريقه بأمثلة التوازي بين أيام الخليقة وبين عهود العالم السبعة أو بقوله إن نبوءة يعقوب تُفسر إشارة إلى داود وليس إلى المسيح. وبعبارة أخرى، إنه لا يرى التفسير التاريخي مشابهاً للتفسير الحرفي بالضرورة. ويشير <بيده> كذلك إلى أن كلمة الترميز قد تستعمل بمعنى أكثر تحديداً لتشمل المستوى الثاني وحده، أي التفسير «الروحي» ويقصد به التنميطي ـ وهو استعمال يدعمه باللجوء إلى كتاب <گريگوري العظيم> (حدود عام ٥٤٠ ـ ٦٠٤: الذي كتبه باللاتينية بعنوان **تفسير سِفْر أيوب**، أو **الكتب الأخلاقية الخمسة والعشرين**، أو **الأخلاقيات** كما يدعى في العادة. ويوجد النوعان من الاستعمال في كتابات العصور الوسطى اللاحقة، وعند نفس الكاتب أحياناً. وقد يقتطف المرء من <توماس اكواينس> (حدود عام ١٢٢٥ ـ ٧٤) فقرة من كتابه **الكامل في اللاهوت** ١، ١٠، وهي فقرة ذات مغزى كبير بالنسبة إلى تفريق <بيده> بين ترميز اللفظ وترميز الحقيقة.

> إن مؤلف الكتاب المقدس هو الله، القادر أن يشير إلى معناه لا بالكلمات وحدها (وهو ما يستطيع الإنسان فعله كذلك) بل بالأشياء نفسها كذلك. وإذ يكون التعبير عن الأشياء بالكلمات في كل علم آخر، فإن هذا العلم [أي العقيدة المقدسة] يمتلك خصوصية أن الأشياء فيه، إذ تدل عليها الكلمات، فإنها تملك الدلالة عن

> نفسها كذلك. وعليه فإن تلك الدلالة الأولى التي تشير الكلمات بها إلى الأشياء تعود إلى المعنى الأول، أي التاريخي أو الحرفي. وتلك الدلالة التي يشار إلى الأشياء فيها بالكلمات وتمتلك كذلك دلالة بنفسها تدعى دلالة المعنى الروحي، الذي يقوم على المعنى الحرفي ويفترض وجوده سلفاً. وهذا المعنى الروحي ينقسم ثلاثاً. تقول الرسالة إن الناموس القديم كناية عن الناموس الجديد، ويقول <دايونيسيوس> إن «الناموس الجديد نفسه كناية عن مجد المستقبل». وفي الناموس الجديد ما يفعله «رئيسنا» هو نمط ما يجب أن نفعله نحن. لذلك، إذ تكون الأشياء في الناموس القديم إشارة إلى الأشياء في الناموس الجديد، فثمة المعنى الترميزي؛ وإذ تكون الأفعال المسيحية أو الأشياء التي ترمز إلى المسيح علامات على ما يجب علينا فعله، فثمة المعنى الأخلاقي. وإذ تكون الأشياء علامات على ما يتصل بالمجد الأبدي، فثمة المعنى التأويلي.

وبعد بضعة أسطر، يضيف <اكواينس> قوله إن: «الترميز (أي المصطلح) هو وحده الذي يمثل المعاني الروحية الثلاثة».

من بين الكتّاب الذين سبق ذكرهم في هذا الفصل، كان <بوكاچيو> يفكر ولا شك بالآداب المحلية، بينما لم يكن <بيده> ولا <اكواينس> لينكر إمكان استعمال ترميز الكتاب المقدس في التواليف باللغات المحلية المتفرعة عن اللاتينية. لكن <دانته اليگييري> (١٢٦٥ ـ ١٣٢١) كان أول من ربط

بين نظرية في الترميز، شديدة الشبه بما عرضه <اكواينس>، وبين دراسة بعض أنواع الأدب المحلي. فكتابه الوليمة (حدود عام ١٣٠٦) هو وليمة من المعرفة يقدمها الشاعر لمصلحة أولئك الذين لم يتح لهم إيجاد مقعد في مائدة المباركين. والمباركون هم أولئك الذين استطاعوا إشباع رغبة الإنسان الطبيعية في المعرفة. ولا يعد الشاعر نفسه واحداً من أولئك المباركين، بل يجد نفسه مثل تلك المرأة السورية ـ الفينيقية (في إنجيل مرقس ٧، ٢٧ ـ ٨) التي جمعت الفتات من تحت المائدة، وهكذا استطاع أن يجمع طعاماً يقدمه على مائدته في وليمته. «سوف تقدم الأطعمة في هذه الوليمة على أربع عشرة دفعة، أي أربعة عشر نشيداً، يكون الحب والفضيلة موضوعها» (الرسالة الأولى، ١). وسوف يكون إلى جانب الطعام خبز، هو الرسائل النثرية التي يعرض فيها <دانته> المعاني الحرفية والترميزية للأشعار. ولو قدر للخطة أن تكتمل إذن لجعل منها <دانته> خلاصة للمعرفة الشاملة.

يظهر النشيد الأول في بداية الرسالة الثانية من الوليمة ويعقبه على الفور تفسير نظرية الترميز في الكتابة باللغة المحلية:

> من المناسب لهذا التفسير أن يكون حرفياً وترميزياً معاً. ولتوضيح ذلك يجب أن يكون معلوماً أن الكتابات يمكن أن تفهم ويجب أن تفسر بأربعة أشكال بالدرجة الأولى. ويدعى الأول تفسيراً حرفياً، أي المعنى الذي لا يبتعد عن حدود الحرف؛ ويدعى الثاني تفسيراً ترميزياً وهذا يختفي تحت غطاء من القصص، وهو حقيقة مخفية تحت خيال جميل [هو حرفياً (كذبة جميلة). ففكرة

الجمال الأفلاطونية مهمة قدر أهمية الحاجة إلى الحقيقة الحرفية، و <دانته> أول من قدم نظرية في الترميز شدد عليها]. يقول <أوڤيد> إن <أورفيوس> استطاع بمعزَفه أن يطوّع الوحوش، ويجعل الأشجار والصخور تتحرك نحوه؛ ومعنى ذلك أن الحكيم يستطيع بوساطة صوته أن يجعل القلوب القاسية هينة لينة، ويجعل من لا يمتلك حياة علم وأدب يتحرك حسب إرادته، بينما يكون من ليس لديهم حياة عقلية أشبه بالصخور. أما كيف اكتشف الحكماء مثل هذا القناع فسيأتي الحديث عنه في الرسالة قبل الأخيرة. والحق أن أصحاب اللاهوت لا يدركون هذا المعنى كما يدركه الشعراء؛ وبما أنني أريد اتباع عادة الشعراء، فسوف أتناول المعنى الترميزي بالطريقة التي يتناوله بها الشعراء.

ويدعى المعنى الثالث أخلاقياً؛ وهذا المعنى يجب أن يراعيه المعلمون إذ ينظرون في الكتابات، لمصلحتهم الخاصة ولمصلحة سامعيهم؛ ففي الإنجيل إذ صعد المسيح الجبل من أجل التجلي، يجب أن نلاحظ أنه اصطحب معه ثلاثة من الرسل من بين الإثني عشر؛ وهذا يجب أن يفهم على المستوى الأخلاقي اننا في أكثر الأمور سرية يجب أن نصطحب بضعة رفاق.

ويدعى المعنى الرابع تأويلياً، أي فوق متناول الحواس؛ ويحدث هذا عندما يفسر النص المكتوب تفسيراً روحياً، في حين أن ذلك النص،

> حتى عندما تشير الأشياء فيه إلى المعنى الحرفي، فإنها توحي كذلك بأمور أسمى تتصل بالمجد الأبدي؛ ومثال ذلك ما يوجد في الإبتهال القائل إن بني إسرائيل عندما خرجوا من مصر فإن بلادهم أصبحت مقدسة حرة، ورغم أن هذا واضح حسب المعنى الحرفي، فإن ما يجب أن يفهم على المستوى الروحي لا يقل عنه صدقاً، أي عندما تخرج الروح من الخطيئة فإنها تغدو مقدسة حرة وسيدة نفسها. (٢، ١).

في سياق الأجزاء السابقة من هذا الفصل، يجب أن يكون واضحاً أن <دانته> يستعمل كلمة الترميز بالمعنى الأكثر تخصصاً من بين اثنين من المعاني المحتملة. فترميز أصحاب اللاهوت الذي يضعه قبالة ترميز الشعراء هو ترميز التنميط ـ أي ترميز خاص كما قد يقال، تفريقاً له عن الترميز العام، الذي يشمل المعنى الأخلاقي والتأويلي إلى جانب التنميطي. يعوض <دانته> عن الترميز التنميطي بشيء يقترب من التفسير الترميزي للأسطورة الكلاسية كما يتناولها <سالوستيوس> أو <بوكاچيو>. فهو يتناول <أورفيوس> على المستوى الذي قد يدعوه <سالوستيوس> بالمستوى النفسي، وكان <سالوستيوس> كما يتذكر القارىء يعد الأساطير النفسية والجسدية تناسب الشعر بشكل خاص. يقدم <دانته> تفسيراً نفسياً للسيدة في النشيد الأول عندما يصفها بأنها أجمل وأشرف بنات امبراطور الكون، التي أسبغ عليها <فيثاغورس> اسم الفلسفة (٢، ١٦).

ويبقى تجاوز الترميز التنميطي مما يبعث على التساؤل، وخصوصاً لأن <دانته> لم يجد صعوبة في التمثيل على المستوى الأخلاقي والتأويلي بالرجوع إلى الكتاب المقدس (انجيل مرقس ٩، ٢ ـ ٨؛ مزامير، ١١٣). ولكني أعترف بشيء من الميل للتقليل من شأن هذه الصعوبة. ففي الشعر، يعدّ الترميز الأسطوري أكثر وروداً من الترميز التنميطي، وربما كان <دانته> يشعر، في الأقل عندما كان يكتب الوليمة، أن الأسطورة الكلاسية تلبي مطالبيه من (الحقيقة المخبوءة تحت وهم جميل) بشكل أكثر دقة مما تفعله أحداث العهد الجديد. ويصح القول تماماً أن تفسير الأناشيد، وهي أساس الوليمة، لا يفتقر إلى الترميز التنميطي، بينما يكون الترميز الأسطوري جوهرياً. من أجل ذلك كان لدى <دانته> من الأسباب ما يجعله يتناول أحد النوعين من الترميز ويترك الآخر.

وربما كان <دانته> قد ترك الوليمة غير مكتملة لأنه كان يوجه طاقاته بشكل متزايد نحو الكوميديا الإلّهية. وفي هذا المجال لم يتخل عن الترميز الأسطوري، كما نرى مثلاً في تناوله بالوصف العملاقين <ايفيالتيس> و <أنتائيوس> في الجحيم ٣١.

ولكن في الشعر الديني، الذي يهدف إلى موضوع شامل، لا بد من إدخال التفسير التنميطي، وقد أشار <دانته> إلى ذلك في رسالة وجهها باللاتينية إلى <كان گرانده ديللا سكالا> حول تفسير الكوميديا الإلّهية، إذ يردد، بتنويع ذي مغزى، المبدأ، وأحد الأمثلة التي ساقها في الوليمة:

إن المعنى في هذا الكتاب ليس من نوع واحد وحسب، بل قد يوصف العمل بأنه «متعدد المعنى» إذ أن المعنى الأول هو ما يؤديه الحرف، والمعنى الثاني هو ما يؤديه الذي يرمز إليه الحرف؛ ويدعى الأول المعنى الحرفي، بينما يدعى الثاني المعنى الترميزي، أو الباطني. وقد يتضح ذلك بالرجوع إلى خبر خروج بني إسرائيل من مصر. فلو نظرنا إلى المعنى الحرفي كان ذلك مما يفيد خلاصنا بالمسيح؛ وإذا نظرنا إلى المعنى الأخلاقي كان ذلك إشارة إلى تحول الروح من الحزن والتعاسة في الخطيئة إلى حالة من الفضل والنعمة؛ والمعنى التأويلي يرمز إليه انتقال الروح المتطهرة من عبودية فساد هذا العالم إلى حرية المجد الأبدي. ومع أن هذه المعاني الباطنية تدعى بأسماء مختلفة فإن الواحد منها أو جميعها يمكن أن توصف بالمعاني الترميزية، على قدر ما تختلف عن المعاني الحرفية أو التاريخية؛ فالكلمة ذات جذر إغريقي، وهي في اللاتينية كذلك تفيد: الآخر أو المختلف. وإذا أدركنا ذلك، يتضح أن الموضوع ذو مستويين، تتداخل فيه المعاني المتبادلة. ومن أجل ذلك يجب النظر إلى موضوع هذا الكتاب أولاً من حيث المعنى الحرفي، ومن هناك يجب الإنتقال إلى التفسير الترميزي. وموضوع الكتاب بأجمعه جلي بسيط على المستوى الحرفي: حالة الأرواح بعد الموت. وعن هذه المسألة وما يتبعها يدور الكتاب جميعه.

ولكن تنـاول الكتاب من وجهـة النظر التـرميزيـة
يكون مدى استحقاق الإنسان الثواب أو العقاب
بحكم العدالة، بنسبة ما لديه من فضائل أو مثالب
في ممارسة إرادته الحرة. (٧ ـ ٨).

وفي **المطهر** ٢، حيث نجد وصفاً لوصول سفينـة الأرواح التي بلغت الخلاص إلى سفح جبل الأعراف، يشير <دانته> بشكل مباشر إلى ترميز الكتاب المقدس الذي ذكره في رسالته السابقة (مزامير ١١٣، ١):

وإذ أقبل نحونا رويداً رويداً
ذلك الطائر الإلّهي، صار يبدو أكثر بريقاً،
بحيث أن عيني لم تدرك اقترابه،

فأسبلتُ النظر، ثم بلغ الشاطىء
بمركب من السرعة والخفة
بحيث أن المياه لم تحمله في أي اتجاه

وعلى الحيزوم انتصب الربان السماوي
فبدا كأن النعمة قد خُطت عليه.
وكان من الأرواح أكثر من مئة تجلس في الداخل

في خروج إسرائيل من مصر[٣]
كانوا يرتلون جميعاً بصوت واحد
مع ما ورد في ذلك المزمور بعده

(٣٧ ـ ٤٨)

إن الأرواح التي بلغت الخلاص بعد الموت تقارن مع خروج بني إسرائيل من مصر؛ وعلى المستوى التنميطي تحتفل هذه الأرواح بخلاصها من خلال المسيح؛ وعلى المستوى الأخلاقي تحتفل بتحولها من الحزن وتعاسة الخطيئة إلى حالة النعمة، وعلى المستوى التأويلي تحتفل بعبورها، وهي الأرواح المتطهرة، من عبودية الفساد في هذا العالم إلى حرية المجد الأبدي. ومما يناسب المقام هنا أن الوقت الذي تستغرقه هذه الحكاية هو فجر يوم الفصح.

■ ٥ ■

الترميز والفرد

الأسطورة والطقوس في ديانات الأسرار، التـرميز الفلسفي عند أفلاطون أو <ابوليـوس> والمستوى الأخـلاقي في تفسير الكتاب المقدس ـ جميعها تشترك في شيء واحد. هذا المغزى الأول هـو للفرد، سـواء كان مبتـدئاً في مسلك، أو طـالباً أو مسيحياً. فمسلك الحياة الصحيح ومصير الروح الأخير قد يعتمد على فهم كامل لنص أو طقس. فليس من المدهش إذاً عندما شاعت أساليب الترميز في الكتابة في العصور الوسطى أن نجد التـوكيد يميـل إلى التحـول من العـالم الخـارجي إلى العـالم الداخلي، وهو تطور يظهر حتى في عنوان ملحمة شديدة التأثير، رغم قصـرهـا النسبي، كتبهـا الشـاعـر الـلاتيني المسيحي <پـرودنتيـوس> (حـوالي ٣٤٩ ـ ٤١٠) وأعـطاهـا اسم پسيخوماخيا. يفيد جذر الكلمة بالإغريقيـة «قتال يـائس، قتال حتى النهاية»، لكن الواضح أن المؤلف كان يريد بالعنوان أن يفيد «المعركة داخل الروح ومن أجلها». قدم الشاعر لقصيدته بتحليـل قصة إبـراهيم كما تـرد في العهد الجـديد، بـأسلوب أخلاقي تنميطي. فقـد كان إبـراهيم لديـه، وبقي حتى أواخر القرن الرابع عشر، كما نرى عنـد <وليم لانگلانـد>، يمثل الإيمان، أول الفضائل اللاهوتية الثلاث:

ثم التقيت برجل في رابعة نهار الأحد
أشيب مثل شجرة شوك، وكان يدعى إبراهيم
سألته أولاً من أين كان قادماً،
ومن أي بلد هو، وأين كان يقصد،
«أنا الإيمان»، قال ذلك الرجل «ولا يصح الكذب،
وأنا من دار إبراهيم، حامل لوائه».

(پيرس پلاومن، ب ١٦، ١٧٢ - ٧)

يمثل إبراهيم الإيمان لأنه، حتى بعد أن وجد نفسه من دون ولد وهو في التاسعة والتسعين من العمر، وبعد ذلك إذ قبل أمر الله أن يضحي بإبن شيخوخته، استمر في قبول الوعد، «وأنا أجعلك أمة كبيرة» (سفر التكوين ١٢، ٢). ولم يكن إبراهيم نفسه صورة عن المسيح، لكنه بممارسة الإيمان أدرك أنه قد قابل أنماطاً من المسيح والثالوث - ملكيصادق، كاهن شليم وملكها (تكوين ١٤، ١٨ - ٢٠) والرجال الثلاثة الذين زاروه في سهول ممرا (١٨، ١ - ٣٠) وبخاصة ابنه إسحق. يذكر <پرودنتيوس> جميع هذه الأحداث، لكنه يؤجل أكبر توكيد لديه ليضعه على الحدث الذي يسبق هذه جميعاً، وهو إنقاذ إبراهيم لابن أخيه لوط، الذي اختار العيش في مدن السهل، ووقع أسيراً بيد القوات الغازية بقيادة الملوك الأربعة (تكوين، ١٤).

ثمة نوع من التناظر بين معالجة <پرودنتيوس> لهذه الحكاية وبين معالجة <هنريسن> لأسطورة <أورفيوس ويوريديسه> التي سبقت الإشارة إليها في الفصل الأول. يمثل لوط، مثل <يوريديسه>، هبوط القوى الدنيا في الروح البشرية؛ كما يمثل إبراهيم، مثل <أورفيوس>، القوى العليا، التي يدعمها الإيمان فتغدو قادرة على إنقاذ القوى الدنيا.

وبعبارة أخرى، يرى <پرودنتيوس> أن الملوك الذين أسـروا لوطاً يمثلون قوى الخطيئة في الروح، قوى يرى إبراهيم ضرورة دحـرها قبـل أن يغدو قـادراً على مقابلة مليكصادق والرجـال الثلاثة، أو ولادة إسحٰق، أو مستحقـاً لذلـك. على المستوى الأخلاقي، تكون المعركة الحدث الحاسم في تاريخ إبراهيم، ويطابق ذلك أن الجزء الرئيسي في قصيدة <پرودنتيوس> يقوم علىَ وصف عام للصراع بين الفضائل والرذائل من أجل السيطرة على الروح:

طبيعة الإنسان منقسمة؛ فأحشاؤه من دنس
مصنوعة ترهق الروح، وعلى النقيض منها الروح
وليدة نفس الله الهادىء، تثور في سجن القلب المعتم،
وبين أصفادها الثقيلة ترفض الدنس
يختصم النور والظلام، تدعمهما الأرواح المعادية،
فيمنح جوهر الإنسان المنقسم حياةً للقوى المناهضة،
حتى يجيء المسيح ويسود، ويرتب جميع،
جواهر الفضائل في هيئة أدركها النقاء.

(٤، ٩ - ١١)

إن وصف المجرّدات قبالة بعضها يحرك الفعل الرئيس في القصيدة؛ فكما تشير المقدمة كان باستطاعـة الشاعـر أن يطور موضوعاً مجرداً في إطار من الصور والأحداث التاريخية. وهي في هذا المجال مثلاً تشمل إبـراهيم ولوط وغيـرهما. تكتسب الحبكة المجردة حجماً من الحكاية التاريخيـة الأخلاقيـة التي توازيها، وهي بدورها توضح الحبكـة وتنثيرهـا. ويبلغ الشاعـر أحياناً تجاورات عرضية مشابهة، مثال ذلك وصف <پوديسيتيا> [رمز العفة] وهي تمسح سيفها بعد أن قتلت <لبيدو> [رمـز الشبق].

عندما قالت ذلك، مبتهجة بموت <لبيدو>
الذي قتلته، طهرت <پوديسيتيا> في أمواج الأردن
سيفها الملطخ.

(٩٨ - ١٠٠)

تعطي الإشارة إلى تعميد المسيح أثراً مدهشاً يتسم بالواقعية والمغزى. والحق أن إحدى الميزات الكبرى في الشكل الذي طوره <پرودنتيوس> توجد في هذه القدرة على التحرك السريع من مستوى في الإشارة إلى مستوى آخر - من المجرد إلى التاريخي أو الأخلاقي، وحتى إلى المستوى التنميطي أو التأويلي. وقد يكون المستوى السائد إما المجرد أو الأخلاقي/ التاريخي. تبقى پيرس پلاومن، مثل پسيخوماخيا، في الغالب على مستوى التجريد؛ إذ تحمل الشخصيات الرئيسية بوجه عام أسماء مثل: الفطنة، العقل. وتكون مجردات الإيمان والأمل والإحسان مما يرمز إلى إبراهيم وموسى والسامري الصالح الذي هو المسيح كذلك. والشخصيات الترميزية التي تظهر كذلك عند <دانته> في الكوميديا الإلّهية تكاد تكون جميعها ذات هوية تاريخية. مثال ذلك <كاتو> الذي يرمز إلى الفضائل الأربع الأساس: الرويّة، الاعتدال، الصبر، العدل. وفي قصص <آرثر> الخيالية تكون أغلب الشخصيات من صنع الخيال الصرف، لكنها تؤخذ على أنها شخصيات تاريخية في إطار يكاد يكون تاريخياً، ويضفي عليها المعنى الترميزي.

يوجد أكثر الأوصاف انتشاراً لقصيدة <پرودنتيوس> في كتاب <سي. س. ليويس> بعنوان ترميز الحب. يتجاوز المؤلف أية إشارة إلى المقدمة، وقد يصح القول بوجه عام إنه يشوه القيمة الشعرية في القصيدة أو ينال منها. ولكن لا بد من القول معه إن الحكاية في القصيدة تنطوي على نقص كبير.

فبالمعنى الأرسطي تفتقر الحكاية إلى الفعل؛ ولا تقوم الحبكة على أكثر من سلسلة من المجابهات نصف الجامدة، التي تبعث على شيء من الضحك أحياناً. وكان على الشاعر أن يمعن النظر في الفن القصصي الذي تعرض فيه حكاية إبراهيم في <سفر التكوين>.

وتاريخ الترميز النفسي بعد أيام <پرودنتيوس> هو في الغالب تاريخ تطور الحكاية الموسعة. فثمة معركة، أو سلسلة من المواجهات الشخصية في الأغلب، تقع في اللب من الفعل، ولا تتغير في الغالب. ومن أجل بلوغ التأثير القصصي، غدت المعركة ذروة الحبكة، أو الحبكات المشتبكة، وتنطوي على شيء أكثر من محض القتال. وقد غدا الفعل لا يدور حول المعركة قدر ما يدور حول الهدف الذي قامت المعركة من أجله. وكان لا بد لذلك الهدف أن يكون الخلاص، ولا بد كذلك أن تكون الوسيلة القصصية السائدة على شكل رحلة حج أو بحث - فمسيرة الحاج هي من هذا العالم إلى العالم الذي سيأتي، كما نجدها عند <جون بنين> حتى في القسم الأخير من القرن السابع عشر. والحج هو الصيغة البلاغية السائدة في شكل استعارة، حيث يكون التوكيد الأكبر ترميزاً عن البشرية عموماً، كما نجد في رحلة الحج في حياة الإنسان التي ترجمها <جون ليدگيت> (حدود عام ١٣٧٠ - ١٤٥٠) عن الفرنسي <گيّوم ده ديگلفيل> (حدود عام ١٢٩٤ - ١٣٦٠) وضمنها كتاب پيرس پلاومن. أو كما نجد في كتاب <بنين>. وعندما يكون الترميز موجهاً إلى جمهور منتخب في القصور، يكون التوكيد على البحث الذي يقوم به الفارس، كما يتمثل في حكايات البحث عن الكأس المقدسة، وفي سرگاوين والفارس الأخضر (حدود عام ١٣٧٥ - ١٤٠٠)، وفي كتاب <تاسّو>

بعنوان آورشليم محررة (١٥٧٤) وفي مطولة <سپنسر> بعنوان مليكة الجان (١٥٩٠، ١٥٩٦، ١٦٠٩).

كانت رحلة البحث ورحلة الحج الوسيلتين القصصيتين السائدتين، ولكني أشرت في الفصل الأول وغيره إلى رحلة العالم الآخر، التي تعادل الأولى في الأهمية. وقد تطور هذا الموضوع ليتخذ شكل ترميز المجردات عند <برناردوس سلفيسترس> (اشتهر في حدود عام ١١٥٠) في كتابه عن العالم الأشمل، وعند آلن من مدينة ليل (حدود عام ١١٢٨ - ١٢٠٣) في ملحمته اللاتينية آنتيكلاوديانوس، وهو كتاب كان <دانته> يعرفه جيداً، ويظهر أثره في رحلة العالم الآخر التي هي قوام الكوميديا الإلهية. وقد قام چوسر (حدود ١٣٤٣ - ١٤٠٠) بالإفادة من ذلك في حكاياته الأقصر، مثل بيت الشهرة ومجمع الطير. كما أفاد من ذلك أيضاً <جيمز الأول> ملك سكتلندا (١٣٩٤ - ١٤٣٧) في كتابه جوقة الملك. لقد أشرت أكثر من مرة إلى رحلة العالم الآخر في كتاب <هنريسن> بعنوان أورفيوس ويوريديسه الذي يجب أن يقارن مع مجمع الأفلاك في كتاب ميثاق كريسيده. يقدم<سپنسر> في مطولته أكثر من رحلة واحدة في العالم الآخر، كما يفعل <اريوستو> و<تاسو> و<ملتن>. لقد عاد الموضوع إلى بؤرة الاهتمام في القرن العشرين. ونجد أفضل الروايات العلمية التي كتبت في الخمسين السنة الأخيرة قد طورت ما تنطوي عليه رحلة العالم الآخر من إمكانات ترميزية وهجائية.

ثمة تلخيص يوجد في بعض المخطوطات ملحقاً بكتاب آنتيكلاوديانوس، يضم تحليلاً فلسفياً لاهوتياً للقصيدة، يشكل أهمية خاصة لتطوير الشكل عند <چوسر> و <سپنسر>. وأسوقُ هنا ترجمة الأسطر الأولى من ذلك التلخيص:

لأن الصانعين الأربعة: الله، الطبيعة، الحظ، الخطيئة يشكلون موضوع هذا الكتاب، فإن القصيدة تعالج أعمال كل منهم. وأعمال الصانع الأول، أي الله، توجد في مجالات أربعة: في العقل، في المادة، في الشكل، وفي الحكم. وأعمال الطبيعة تقع في مجالين اثنين: الأول في إطار جوهرها الأصلي، الخالي من أنواع الفساد، كما كان عمل الطبيعة قبل سقوط آدم؛ والثاني هو حالة الأشياء في الحاضر، بعد سقوط آدم، إذ تلوثت الطبيعة بأنواع من الفساد. وأعمال الحظ تقع في مجالين كذلك: الأول في إطار التوفيق والآخر في إطار النحس. وللخطيئة مجال عمل واحد هو الإفساد. ونتيجة لذلك فإن الكتاب الذي هذه مادته تقع في تسعة أقسام [أي الأجزاء التسعة من القصيدة الكاملة. والعدد ذو مغزى. يقارن مثلاً طبقات الملائكة التسع، الأفلاك التسعة، والدركات التسع في جحيم دانته، وهكذا]. فالقسم الأول الذي يضم الأجزاء الأربعة الأولى تتناول مناصفة أعمال الطبيعة وأعمال الله، لأن في أعمال الطبيعة تنكشف أعمال الله غير المنظورة. والقسم الثاني يضم الجزئين الخامس والسادس ويتناولان عمل الله. ويضم القسم الثالث الجزء السابع وبداية الجزء الثامن ويشمل عمل الحظ. أما القسم الرابع الذي يضم نهاية الجزء الثامن والجزء التاسع معاً فيشمل عمل الخطيئة.

(بوسوا، ص ١٩٩)

والقسم الرابع من الكتاب هو في الواقع صورة عن قصيدة <پـرودنـتـيـوس>: پـسـيـخـومـاخـيـا. بـعـد أن نـشـر <سي. س ليويس> كتابه ترميز الحب عام ١٩٣٦، أصبح قراء الإنگليزية أكثر اطلاعاً على هذا النوع من الترميز النفسي الذي يجد خير ما يمثله في القسم الأول من حكاية الوردة التي لم يكملها المؤلف <كيّوم ده لوريس> في النصف الأول من القرن الثالث عشر، والتي تدور حول العلاقة بين العشاق في مجال القصور[1]. يعرض كتاب <ليويس> لتفصيلات ظهـور هـذا النوع من الحب وتـطوراته الـلاحقـة. ومن المؤسف أن <كيوم> لم يخلف تحليلاً لأغراضه الأدبيـة وأساليبه. وكلام (ليويس> مشهور في هذا المجال ومقبول على نطاق واسع:

> يختلف <كيّوم ده لوريس> عن خليفته المعاصر في بعض الوجوه المهمة. فهو في المقـام الأول يكاد يلغي البطل بوصفه أحد شخوص المسرحية، وذلك بالنزول به إلى مرتبة راوية الحكاية الذي لا لـون لـه. فـالقصيـدة كلهـا تـرد بصيغـة المفـرد المتكلم، ولـذلك نحن نـنـظر من خــلال عين المحب، ولا ننظر إليه. وفي المقام الثاني يلغي الشاعر البطلة نهائياً، وتتوزع شخصيتها على رموز مشخصة. ويبدو ذلك طريقة مثيرة أول الأمر، لكن الشاعر يعـرف ما يفعله. فليس بـالإمكان تقـديم المرأة، وتقديم كبرياء المـرأة مثلاً وهمـا يسيران جنباً إلى جنب على نفس المسرح وكأنهما كيانان على نفس المسـتوى. كمـا أنــه ليس من غيـر الطبيعي أن يحسب العاشق غزله مغامرة، لا مع شخص واحد، بل مـع الأمزجـة المتقلبة لـذلك

> الشخص، بعضها تكون لصالحه وبعضها ضده وليس المرء مضطراً للعودة إلى القرون الوسطى ليكتشف أن حبيبته عدة نساء وامرأة واحدة كذلك، وأنه قد يتفق أن المرأة التي كان يأمل أن يلقاها تحل محلها امرأة مختلفة تماماً. وتبعاً لذلك، فإن المحب في **حكاية الوردة** لا تعنيه «سيدة» واحدة، بل هو معنى بعدد من «الأمزجة» أو «الأوجه» لتلك السيدة، وهي أمزجة وأوجه تتناوب في مساعدة وإعاقة محاولاته للفوز بحبها، متمثلاً بالوردة.
>
> (ص ١١٨)

وقد يحسن أن نضيف بأن <ليويس> قد نسي قليلاً بأن **حكاية الوردة** تنتمي إلى عائلة پسيخوماخيا، وبأن موقف <گيوّم> بوصفه الراوية الأخير ربما كان أقل حياداً على المستوى الأخلاقي مما قد يظن القارىء غير المتخصص.

إن أفضل تحليل معروف قدمه شاعر انكليزي عما لديه من ترميز نفسي يوجد في الرسالة التي توجه بها <سپنسر> الشاعر إلى <سر والتر رالي> عندما نشر عام ١٥٩٠ الأجزاء الثلاثة الأولى من مطولته **مليكة الجان**. كان <سپنسر> يعرف ويقبل ترميزات <آريوستو> والمبدأ الذي أثبته <تاسو> في مقدمة **أورشليم محررة**. يبدأ الكتاب الأخير بعبارة جريئة: «الشعر البطولي، مثل حيوان تشكل من اجتماع طبيعتين، يتكون من المحاكاة [أي مبدأ أرسطو في المحاكاة] والترميز». ورسالة سپنسر هذه تحتوي على المألوف من صعوبة أسلوبه، لكنها تبقى جوهرية لأي فهم صحيح لطريقة الشاعر وأهدافه، كما تبقى ذات مغزى بالنسبة لأعمال الكثير من الشعراء الإنكليز في العصور اللاحقة. فقد تأثر بمبدأ <سپنسر> كما تأثر بشعره

آمثال ملتن، درايدن، پوپ، تومسن، وردزورث، شلي وكيتس، وهؤلاء هم الأكثر شهرة وحسب:

سيدي: حيث إني أعلم أية شكوك قد تثيرها الترميزات جميعاً في تركيبها، وحيث أن كتابي هذا، الذي عنونته بإسم مليكة الجان، إن هو إلا ترميز مستمر، أو مجاز مستغلق، فقد حسبت من الخير تجنّباً لسوء الظنون والأراجيف، كما لزيادة الإيضاح في قراءته (وقد أمرتم بذلك سيدي) أن أكشف لكم المقصد والمعنى عموماً، مما صنعت في مسار هذا العمل جميعاً، من دون الكشف عن أية أهداف معينة أو عما يصدر عن ذلك من أحداث. لذلك فالهدف العام من الكتاب جميعه تنشئة الرجل المهذب أو الإنسان النبيل على مبادىء الفضيلة والطيب: وقد رأيت أن أجرد لذلك ما هو أكثر قبولاً وإمتاعاً، من حيث كونه مشوباً بخيال تاريخي، ويبتهج بقراءته أغلب الناس، من أجل تنوع المادة، دون الفائدة أو الاقتداء: فاخترت تاريخ الملك آرثر، وهو أكثر ما يليق من أمور بسبب رفعة شخصه، وقد شهد برفعته الكثير من كتب السابقين، وكذلك من أجل الابتعاد عن مخاطر الحسد والريبة في أيامنا هذه. وقد اتبعت في ذلك جميع الأقدمين من الشعراء وأولهم في التاريخ <هوميروس> الذي قدم في شخص <اگاممنون> و <يوليسيس> مثالاً على الحاكم الصالح والإنسان الفاضل، الأول في الإلياذة والآخر في الأوذيسة: وبعده ڤرجيل الذي

كـان غـرضـه المشـابـه متمثـلاً في شخص <إينيـاس>: وبعده <آريـوستو> الـذي جمع الصفتين في شخص <أورلاندو>: وأخيراً جـاء <تـاسو> الـذي تناول الصفتين فـوضعهمـا في شخصين اثنين، في الأول وضـع ما يـدعى في الفلسفة بإسم الأخلاق أو فضائل الإنسان الفرد، فهذه أسبغها على <رينالدو>، والخصلة الثانية وهي الحصافة وضعها في شخص<گوگوفريدو> فبـاتباع مثـال هؤلاء الشعراء الأفـذاذ، اجتهـدت لأصور في شخص آرثر، قبـل أن يصبح ملكـاً، هيئـة فارس مقدام، مكتمل بالفضائل الأخلاقيـة الإثنتي عشرة، كما حددهاأرسطو، وهي غاية هذه الأجـزاء الإثني عشر: فـإذا وجدتهـا قد أصـابت حسن القبول، فلربما دفعني إلى تصوير فضـائل الحصافة في شخصه، بعد أن جلس على سرير الملك، وأعلم أن هذه الطريقة قد لا تبدو جذابة لبعضهم ممن يفـضـل أن يعـرض لـهم حـسن المسلك في شكل واضح يقتدي به، أو في شكل موعظة مما اعتادوا عليه، لا بهذا الشكـل الغائم المغلف بوسائل الترميز. ولكن يبدو لي أن هؤلاء يجب أن يقتنعوا بما هو شائع في هذه الأيام، إذ يرون جميع الأشياء توصف بمظاهرهـا وليس من شيء ينال الاحترام إلا ما كان مبعث بهجة ولذة لشائع الأذواق. من أجل ذلك كان <كسينوفون> مفضـلاً على أفلاطـون، لأن هذا بفضـل حكمه الصائب العميق قد خلق جمهورية كما يجب أن تكون، والآخر قد صور في شخص <سيروس>

والفرس حكومة على أفضل ما يمكن أن تكون:
إن تقديم المبدأ بالمثال لا بالقاعدة لهو أكثر فائدة
وفضلاً. وهكذا اجتهدت أن أفعل في تصوير
شخص آرثر: الذي أحسبه بعد طول تعليم على
يد <تيمون> الذي تسلمه من يد <ميرلن>
ليقوم على تربيته، بعد ما ولدته السيدة
<اكرين> بزمن قصير، أنه قد رأى مليكة الجان
في الحلم أو في المنام، فسلبه جمالها الساحر،
فلما استيقظ عزم على البحث عنها، ولأنه قد
تسلح من بأس <ميرلن> وتعلم من حكمة
<تيمون> فقد انطلق يبحث عنها في أرض
الجان. وفي مقصدي العام أريد تصوير الجلال
في هيئة مليكة الجان، ولكن غرضي الخاص
الإشارة إلى شخص مليكتنا ذات المجد والجلال،
وإلى مملكتها في أرض الجان. ومع ذلك فإنني
في مواضع أخرى أضفي عليها غلالة من الظلال.
ولأنها تمثل شخصيتين، الأولى صاحبة الجلالة
السامية الملكية أو الإمبراطورة، والثانية سيدة في
غاية الفضل والجمال، فإنني أعبر عن هذه الصفة
الثانية في بعض المواضع بصورة <بلفيبه>
متخذاً اسمها من وصفك الفذ لشخص <سنثيا>
[فيبه وسنثيا من أسماء ديانا، إلهة القمر]. وهكذا
فإنني في شخص الأمير آرثر أصور العظمة بشكل
خاص، وهي فضيلة (في رأي أرسطو والآخرين)
تمثل اكتمال جميع الفضائل الأخرى، وتحتويهم
جميعاً، لذا فإنني في مسار الكتاب كله أذكر
أعمال آرثر في انطباقها على تلك الفضيلة التي

اتحدث عنها في ذلك الكتاب ولكن الفضائل الإثنتي عشرة جعلت لها أعلاماً من إثني عشر فارساً، لكي أدخل تنويعاً في الحكاية. وفي هذه الكتب الثلاثة ثلاث منهم، أولهم فارس الصليب الأحمر، الذي أصور فيه القداسة: والثاني <سرگاوين> الذي أصور فيه الاعتدال والثالث <بريتومارتيس> وهي سيدة فارسة، جعلتها صورة العفة.

ـ ٦ ـ

الترميز والهجاء

إن الترميز النفسي من النوع الذي سبق الحديث عنه يتناول شخصيات مثل <كل امرىء> إو <القداسة> أو <نصير الحق>: بينما يتناول الهجاء شخصيات مثل <توماس شادويل> أو <كولي كيبر> أو أمثالهم. والترميز، بعبارة أخرى، عام، بينما الهجاء خاص ـ أو قد يبدو كذلك للمنظر الأدبي العابر. لكن الواقع يغلب أن يكون مختلفاً عن ذلك. فرمز <القداسة> عند <سبنسر> مثلاً شديد التشابك مع الإصلاح البروتستانتي ومع شخصية ماري ملكة سكتلندا: وشخصية <كولي كيبر> في قصيدة <پوپ> شديدة الترابط مع الخمول الشامل والفوضى؛ ژقد غدا اسم<ويلي التقي> من شعر <برنز> اسماً شائعاً، بل مجرداً، وليس من ا لصعب حل هذا التناقض الظاهري. فتعميمات الترميز تكتسب سلطة على الحس الأخلاقي والخيال عن طريق علاقتها بما هو خاص؛ وخصوصيات الهجاء كذلك تكتسب أكثر من علاقة عابرة عند النظر إليها في إطار نسق من الأفكار الأخلاقية، مقبول بشكل عام. ومما يناسب هذا القول أن <جون بت> في كتابه <(العصر الأوگستي، لندن، ١٩٥٠، ص ٧١) يتخذ وصف <وردزورث> لنمط آخر من الشعر لكي يناسب الشعر الهجائي عند <پوپ>: «غرضه الحقيقة، لا في صفتها الفردية والمحلية، بل العامة الفاعلة؛ لا القائمة على شهادة خارجية،

بل التي تدخل بحيويتها إلى القلب عن طريق العاطفة؛ الحقيقة التي هي شهادة على نفسها». فإذا نظرنا من زاوية أخرى، أمكن قول ما يشبه ذلك على غرض الترميز.

والواقع أن الترميز والهجاء مرتبطان بشكل وثيق. ومن المدهش كم يبلغ المرء فهم الترميز بشكل أفضل عندما ينظر إليه على أنه هجاء. والعكس صحيح.

لنتأمل مثلاً وصف معرض الخيلاء في مسيرة الحاج (وهو وصف يبدو بشكل واضح وشديد أنه استهوى الخيال الهجائي عند <ثاكري>:

> وكما هو الأمر في معارض أخرى أقل شأناً، ثمة بضعة صفوف وشوارع، يحمل كل منها اسمه، حيث تباع هذه البضاعة أو تلك؛ فأنت ترى هنا مواضع بعينها وصفوفاً وشوارع (أي أمصاراً وممالك) حيث يسهل وجود البضائع في هذا المعرض. فهنا الصف البريطاني، والصف الفرنسي والصف الإيطالي والصف الإسباني والصف الألماني، حيث تباع صنوف من الخيلاء شتى. وكما هو الأمر في معارض أخرى، حيث تكون بضاعة بعينها أهم ما في المعرض جميعه، تجد صف روما وبضاعتها موضع اهتمام كبير في هذا المعرض؛ وليس غير شعبنا الإنكليزي وقلة من الآخرين قد أصابهم نفور من ذلك.

هذا هجاء ولا ريب، وليس أقله في المضامين المكدسة في الجملة الأخيرة. ولا بد من القول إن من الواضح كذلك بأن البنية الأساس في هجائية <سويفت> في رحلات گلفر هي بنية ترميزية؛ فجزيرة الأقزام، وجزيرة العمالقة، والجزيرة الطائرة، وجزيرة الخيول العاقلة جميعها ضروب من الترميز عن وجوه الوضع البشري، كان يمكن تماماً أن تجد طريقها إلى حكاية ترميزية حقاً من حكايات القرون الوسطى أو عصر الإنبعاث. والشكل هنا هو شكل الرحلة في العالم الآخر. وفي كثير من قصائد <بليك> كذلك يوجد الترميز إلى جانب الهجاء معاً، لكن التمييز بينهما يتضاءل ويغيب:

أجول في كل شارع محظور،
قريباً من مسيل (التيمز) المحظور،
فأرى في كل وجه أراه
علائم ضعف، علائم كرب

تمثل لندن هنا ترميزاً عن حالة ذهنية كما تمثل المدينة نفسها، حيث تكون الحياة فيها شديدة الأذى لمبادىء <بليك> الدينية.

حتى في هذه الأمثلة القليلة، يتضح الغنى المبدع نتيجة اجتماع حالتين من حالات الذهن. ولا يقتصر هذا الغنى على الحوادث والعوارض. ويعتمد الترميز الأدبي الناجح عادة على نوع من تصادم الأضداد العنيف، سواء كان ذلك في پسيخوماخيا، أو حكاية الوردة، أو مسيرة الحاج؛ وقد يكون الشكل القصصي معقداً، كما في حكاية الوردة أو مليكة الجان، لكنه موجود بالضرورة. إن أهمية المضمون للترميز مسألة لا تحتاج إلى توكيد. وإذ يجمع المرء بين الشكل

القصصي ومضمون الترميز، مع الغنى المتنوع ووجهة النظر المنمقة، مما يوجد في جيِّد الهجاء، يكتشف أشكالاً أدبية ذات إمكانات كبرى. إن أعمالاً مثل مسيرة الحاج و حياة وموت مستر بادمن و رحلات گلفر مثلاً تشكل مراحل مهمة في تطور الرواية الإنگليزية؛ فالطرائق التي استعملها <بَنْيَن> و <سويفت> اتبعها <فيلدنگ> في روايته شبه البطولية توم جونز، ثم اتبعتها <جين أوستن> في روايات كبرياء وتحامل، حكمة وتعقل، إقناع، وهي عنوانات قد تعيد إلى الذهن التمثيليات الترميزية القصيرة مما شاع في القرن السادس عشر. ومما يستدعي الملاحظة أن الرواية الأميركية، كما تتمثل في أعمال <هوثورن> و <ملفيل> قد حافظت على هذا البناء الترميزي وطورت فيه.

ولا يقتصر التطور على الرواية الإنگليزية والأميركية وحسب، بل يشمل روايات أوربا الغربية كذلك. فالرواية الواقعية الهجائية على الخصوص مصدرها الرواية الإسپانية إلى حد كبير، إذ كما أظهر <أ. أ پاركر> في كتابه الأدب والمقصِّر تعود جذور رواية المغامرات الإسبانية إلى التعبير الترميزي عن المثل العليا في حركة الإصلاح المعاكس في إسبانيا[1]. ويكون التعبير عن هذه المثل، كما يقول «على أشد الوضوح في الأدب الديني، الذي يقدم في القصائد الغنائية والمسرحيات الأخلاقية من أولها إلى آخرها ترميزات لا حصر لها تصف كيف يدخل الإنسان إلى هذا العالم عن طريق ما يحسبه سبيل الحرية، لكنه لا يلبث أن يجده طريق عبودية الهوى والحواس».

يلاحظ أن البروفسور پاركر يربط ظهور الرواية الواقعية مباشرة مع الرواية الأخلاقية الترميزية في سياق الإصلاح المعاكس. (والسياق الثقافي الذي ظهرت فيه الرواية الإنگليزية

بعد ذلك ليس مختلفاً تماماً ـ كالأخلاق التجارية، الصناعية، العلمية في القرن الثامن عشر ، وأمثلة ردود الفعل ضدها كما لدى أصحاب الطريقة من أتباع ويسلي[٢]. لكنني في هذا الفصل أريد أن أبين أن أزمة في الإيمان والسلوك سبقت ذلك، هي حركة الإنبعاث والإصلاح في انكلترا وسكتلندا، قد جمعت بين الترميز والهجاء بشكل مبدع في المسرحية الأخلاقية التي بدورها، بل نتيجة جزئية لتلك الأزمة، تطورت إلى الدرامه الشعرية والواقعية في عصر اليزابيث وجيمز في انكلترا.

تعود جذور المسرحية الأخلاقية إلى نمط پسيخوماخيا، وحتى في شكلها الأولي كانت بالضرورة شيئاً أكثر من ترميز صرف. قد تساعد الواقعية في بعض أشكالها في جعل الصراع بين الرذيلة والفضيلة أخاذاً على المستوى الدرامي، لكن حدود النظرية الأدبية في تلك الأيام كانت ترى أن مثل تلك الواقعية تجد تعبيرها المناسب في أسلوب غير رفيع وعلى مدى واسع من الأحداث الكوميدية. ففي قلعة الصمود مثلاً، وقد كتبت قبل عام ١٤٤٠ ، قد نجد مثالاً متطرفاً من الكوميديا في هذه العبارة من التوجيهات المسرحية في المقدمة: «وعلى الذي يقوم بهذا الدور أن يبدو كأنه يحمل البارود في أنابيب بين يديه وفي أذنيه وعلى قفاه كأنه ذاهب إلى المعركة». ومثال آخر يرد في شكل مفارقة تكاد تكون هجائية، مفادها أن الإنسان في شيخوخته، بعد ست من الخطايا السبع المميتة ـ الكبرياء والحسد والغضب والشره والفسوق والخمول ـ قد طرد بالقوة من القلعة وقذف من فوق أسوارها فسقط ضحية كلمات البخل وحدها، فهجر القلعة مختاراً. لكن هجاء من هذا النوع يبقى في الحدود العامة. و <الجنس البشري> [بأسمه اللاتيني] وهو بطل قلعة الصمود، هو الجنس البشري، متمثلاً في شخص <كل

امرىء> وليس أكثر من ذلك، وليس ثمة من يرى هدفاً محدداً لأي جزء في هذه المسرحية، ولكن بالنسبة لنا، إذ يتوفر لنا إدراك الأمور بعد وقوعها، تتضح الإمكانات الكامنة في شكل المسرحية الأخلاقية لخدمة التعليقات الساخرة ـ ويزداد الوضوح بالنظر إلى انتشار عروض المسرحيات الأخلاقية والسلطة الدينية التي يبدو في الأقل أن تلك المسرحيات كانت تتميز بها. والواقع أن المسرحية الأخلاقية كانت عرضة للإستغلال في طرائق شتى: فقد كانت سلاحاً بيد أي فرد يشعر أن بوسعه إظهار نفسه أو قضيته على أنها تقف إلى جانب الله والفضائل، وان قضية أعدائه تقف مع العالم الفاني والجسد والشيطان. كما أن المسرحية الأخلاقية لم تكن مقصورة على القيم المسيحية؛ إذ يمكن تطويع الشكل ليناسب أي نظام أخلاقي ينطوي على إمكان الصراع، ويشمل الأمور الدنيوية والروحية على حد سواء.

إن أول مسرحية معروفة في الجزر البريطانية تطوع شكل المسرحية الأخلاقية للسياسة الدنيوية هي مسرحية العظمة (١٥١٥ ـ ١٦) التي ألفها <جون سكيلتن> (حدود عام ١٤٦٠ ـ ١٥٢٩) لبلاط الملك هنري الثامن. والإهتمام الرئيسي في المسرحية هو النصيحة الدنيوية. فالبطل في هذه المسرحية، العظيم، القادر على فعل الخير والشر، يمثل الملك هنري الثامن الشاب، وهو مزيج من اثنتين من الفضائل الأرسطية: العظمة وكبر الروح. وشخوص القصر الآخرون هم: (السعادة) و (الحرية) و (الاعتدال) وقد أسيء استعمال كل منهم على حساب <العظمة> وذلك من جانب «الوجه الزائف» و «العبارة المنمقة» و «التآمر المغطى» و «استغلال النفوذ». وأخيراً أمكن إصلاح الأمور على يد

«الإصلاح» و «الإحتراس» و «الصمود». إن هذه الرذائل الأربع هي صور ساخرة لتلك المظاهر من سياسة القوة التي شاعت في عصر الإنبعاث وارتبطت في عصر الملكة اليزابيث (١٥٥٨ ـ ١٦٠٣) بإسم <ماكيافيلي> على وجه الخصوص، وأنا لا أجد صعوبة في قبول الرأي القائل إن هذه الصفات الأربع تمثل وجوه سياسة <ولزي> وسلوكه كما يراها <سكيلتن> بعينين عليهما غشاوة من التحامل. تبدأ أسماء هذه الرذائل الأربع بحرف هو بداية لقب <الكاردينال> كذلك، وهو المركز الديني الذي بلغه <ولزي> عام ١٥١٥. تتنكر هذه الرذائل الأربع جميعاً بصفة الناصح أو المستشار ـ «العبارة المنمقة» تتخذ هيئة «الرقيب الأمين»، و«الوجه الزائف» يتخذ هيئة «السلوك الصالح»، و«التآمر المغطى» يتخذ هيئة «الحزن الوقور»، و«استغلال النفوذ» يتخذ هيئة «اللذة الفاجرة» ـ ولأن «العظيم» يتبع نصيحتهم فإنه ينحدر إلى الفقر واليأس.

لقد جمع <سر ديفد لندسي> (حدود عام ١٤٨٨ ـ ١٥٥٥) بين شكل المسرحية الأخلاقية وبين قضية المصلحين الأوائل والمشاكل الداخلية في الحياة السياسية والاجتماعية الإسكتلندية، وذلك في مسرحيته هجاء طريف في ثلاثة أحوال من مدح الفضيلة وذم الرذيلة، وهو عنوان طويل يؤكد على الهجاء والترميز الأخلاقي على حد سواء. وربما كانت هذه المسرحية قد كتبت في حدود عام ١٥٣٥ ولكن من المؤكد أنها لم تمثل حتى عام ١٥٥٢. وهي ليست بالهجاء ضد الملك جيمز الخامس قدر ما هي دعوة له لإصلاح البلاد على جميع المستويات، وبخاصة للتخلص من سوء استعمال النفوذ في الكنيسة. وثمة مسرحية أخرى أقل تأثيراً، لكنها تبقى أكثر تمثيلاً لعصر الإصلاح الديني، وهي مسرحية جون، ملك انكلترا

(حدود عام ١٥٤٠) من عمل <جون بيل> مطران <أوسّوري> البروتستانتي (١٤٩٥-١٥٦٣)، التي تقدم وصفاً تاريخياً في الغالب لحكم الملك جون، لكنها في الوقت نفسه تفسر الشخصيات التاريخية تحت أسماء مألوفة في المسرحيات الأخلاقية الهجائية مثل «الثروة الخاصة» و «القوة المغتصبة» وتشير بشكل واضح إلى التناظر بين أحداث وقعت في عهد الملك جون وبين أحداث عهد الإصلاح الديني.

كانت المسرحية الأخلاقية، كما يظهر من الأمثلة الأخيرة، تتمتع بقوة لم تتمتع بمثلها دورات المعجزات[٣] المسرحية، التي لم تعش بعد الإصلاح الديني. والواقع أن المسرحيات الأخلاقية كانت المعين المسرحي الذي استقى منه <مارلو> وشكسبير وجونسن في شبابهم. وإلى جانب ذلك لا بد أن الكثير من قراءاتهم العامة كانت تميل بشكل طبيعي نحو الترميز بأشكال شتى. إن بنية المسرحية الأخلاقية، وما يغلب عليها من ملامح هجائية وواقعية، وجو الترميز العام الذي يشيع في الكثير من تلك المسرحيات - يهودي مالطة، دكتور فاوستس، كما تهواه، هنري الرابع، صاع بصاع، ڤولپونة، وهذا قليل من كثير - ربما كان أعظم مساهمة قدمها الترميز إلى الأدب الإنكليزي.

هوامش المترجم

١ ـ الترميز عند الإغريق والرومان:

(١) الترميز Allegory أراها أفضل كلمة عربية تفيد المعنى الأغريقي للكلمة التي تعني حرفياً (القول خلافاً) أو (قول الشيء الآخر). والترميز من المجاز الذي يقوم على توسيع الاستعارة حتى تخرج عن حدود الجملة فتصبح حكاية تطول أو تقصر، ومن هنا يكون (الترميز) الإكثار من استعمال الرمز والتوسع فيه من باب (التفعيل)؛ فالتكسير الإكثار من الكسر، ومثله التقتيل وهكذا. ومن الترميز الخرافة والمثل، كالقصص على لسان الحيوان مما نجد في (كليلة ودمنه) ومنه (التعليم بالأمثال) كما نجد في كلام السيد المسيح في الإنجيل، وكما نجد في قصص التوراة. وفي القرآن الكريم «مثل نوره كمصباح، المصباح في زجاجة، الزجاجة كأنها كوكب دري...» الآية. والترميز يوجد في التراث الأغريقي، من جمهورية أفلاطون فصاعداً، وقد ازدهر في الآداب الأوربية في العصور الوسطى، وأهمها (الكوميديا الإلهية)، وفي القرن الثامن عشر في إنكلترا نجد أفضل أمثلة الترميز في كتاب <سويفت> الشهير (رحلات گلفر) وفي القرن العشرين كتاب <أورويل> بعنوان (مزرعة الحيوان). وفي هذا الفصل وما يليه عرض شامل للترميز منذ بداياته، وتفسير لأنواعه المختلفة.

(٢) المستجد، مصطلح ديني مسيحي أساساً، أي المبتدي في سلك الرهبنة، ومثله في الديانات الوثنية التي تفرض طقوساً معينة على المبتديء في مسلكها.

(٣) رؤيا إر: يوردها أفلاطون في الجمهورية، الكتاب العاشر، الذي منه المقتطف اللاحق كذلك.

(٤) سيرينه: والجمع سيرينات، وهي مخلوقات تذكر الأساطر الأغريقية أن لها جسم طائر ورأس إمرأة، غناؤها العذب يغوي البحارة فيرتطم سفينهم بجزيرة السيرينات فيردون مورد الهلاك. وقد نجا من ذلك <أورفيوس> الذي شغل البحارة بألحان معزفه، كما نجا <أوديسيوس> الذي ملأ آذان بحارته بالشمع وربط نفسه إلى صارية السفينة ليمتنع عن إغواء السيرينات.

(٥) الأفلاطونية المحدثة: مجموعة من الأفكار الفلسفية التي تقوم على فلسفة أفلاطون (٤٢٨ ـ ٣٤٨ ق.م. تقريباً) كما توجد في محاوراته. نشأت الأفلاطونية المحدثة في القرن الثالث الميلادي واتخذت مسحة دينية مسيحية مع بعض ملامح الديانات المثالية الشرقية، تؤمن بسمو الروح على المادة وبمثالية غير كاملة الوضوح في تطلعات الروح البشرية إلى الأعلى وفي تناول مشكلات الإنسان في العالم.

(٦) الرواقيون: اتباع الرواقية، وهي مذهب فلسفي بدأ في أثينا في القرن الثالث ق.م. ثم انتعش في روما إلى أواخر القرن الثالث الميلادي؛ من زعمائه الإغريق <زينون> الذي قال إن السلوك يجب أن يقوم على فهم العالم وأن الحكيم يجب ألا يخضع للانفعال والتذمر بل يقبل بأحكام الضرورة. أثرت الرواقية في المسيحية في العصور الوسطى وفي عصر الانبعاث في أوربا وبقيت آثارها ماثلة في عصر فكتوريا في إنكلترا.

(٧) سالوستيوس: (٨٦ ـ ٣٥ ق.م.) سياسي رومي اشتهر بأسلوب متقدم في كتابة الرواية التي لا تقوم على رصف الأحداث وحدها دون شيء من التحليل.

(٨) كليانتس الأسوسي: (٣٣٠ ـ ٢٣١ ق.م. تقريباً) زعيم الرواقيين بعد زينون وصاحب ترنيمة إلى <زيوس> التي يقول فيها أن <زيوس> ليس كبير الآلهة الإغريق بل هو روح تحكم العالم كله. وهو يؤمن بوحدة الوجود ويؤكد الجانب الديني من الرواقية.

(٩) كريسيبوس: (٢٨٠ - ٢٠٤ ق.م.) فيلسوف من صقليا، أكمل المذهب الرواقي ونظّمه.

(١٠) باريس: في الأساطير الأغريقية ابن پرايام وهكيوبه. أضاعوه في طفولته بسبب نبوءة عراف قال: أنه سيجلب الشر على طروادة. ثم استعيد من الضياع ورباه الرعاة فوقع في حب الحورية <أوينونه>. لكنه أحب <هيلينه> زوجة <منيلاوس> فهرب معها فاشتعلت حرب طراودة. جرح بسهم مسموم أطلقه <فيلوكتيتس> ومات قبل أن تنقذه الحورية.

(١١) كوريه: هي <پيرسيفونه> ابنة <زيوس> و <ديميتر>، وكانت صبية بارعة الجمال، ذهبت تجمع الزهور في سهول صقليا فاختطفها <هادس> إله العالم السفلي.

٢ - الترميز في الكتاب المقدس

(١) بيده Bede (٦٧٣ - ٧٣٥) كاهن ومؤرخ إنكليزي له حوالي ٤٠ تصنيفاً في تاريخ الكنيسة وأحوالها، أشهرها (التاريخ الكنسي للشعب الإنكليزي).

(٢) صيغة الكتاب المقدس؛ الرسمية Authorized Version: هي الترجمة التي أشرف عليها الملك جيمز الأول ملك بريطانيا (١٦٠٣ - ١٦٢٥) وبقيت إلى اليوم النسخة المعول عليها في الإنكليزية، رغم وجود ترجمات معاصرة ربما كانت لغتها أكثر طلاوة.

(٣) في هذا المقتطف من الكتاب المقدس وما يليه استعملت آخر طبعة من الترجمة العربية (المطبعة الكاثوليكية - بيروت - ١٩٦٠) في الإشارات إلى العهد القديم (التوراة) رغم وعورة بعض عباراتها العربية. وقد دعا الشيخ عبد الله العلايلي اللغوي اللبناني المعروف منذ الأربعينات إلى ترجمة عربية ذات طلاوة، لم تستجب لها المراجع الكنسية في وقتها، للأسف الشديد. أما في الإشارات إلى العهد الجديد (الإنجيل) فقد استعملت آخر طبعة للترجمة الجديدة (جمعيات الكتاب المقدس المتحدة - بيروت - ١٩٨٣). وأحسب أن المثقف العربي عموماً يفتقر إلى معرفة بالكتاب المقدس، مهما كان دينه، ليفهم أبعاد الآداب الأوربية جميعاً.

(٤) بطرس: أحد تلامذة السيد المسيح، اسمه الأصلي سمعان، وقد كان شديد المراس كثير التحمل فقال له المسيح «سميتك الصفا» والصفا من معاني الصخر وهو باللاتينية <بتـروس>. وقد أرسـل سمعان/ بطرس إلى روما حيث اعتلى (صخرة) الفاتيكان وهو اسم التل في ظاهر روما، وبدأ يبشر بالإنجيـل والدين الجـديد. والإشـارات إلى الصخر في صفة سمعـان كثيرة في الإنجيـل «وأنا أقـول لك: أنت صخر، وعلى هذا الصخـر سأبني كنيستي» (متى، ١٦، ١٨) وقـد أقيمت أول كنيسـة في أوربا على (صخـرة) الفاتيكـان، وهي كنيسة بطرس الرسول.

(٥) يلاحظ في هذه الأمثلة التداخل بين معاني النمط ـ الصورة ـ المثال ـ الرمز.

(٦) المونولوگ الدرامي: الـدرامه كلمـة أغريقيـة تفيد (الفعـل) المحاط بالصوت والمشهد، وهي كلمة تستعصي على الترجمة العربية الدقيقة لأنها أكبر من (المسـرحية) (ينـظر الجزء ١١ من المـوسوعـة بعنوان «الدرامه والدرامي») والمونولوگ الدرامي هو حديث ممثل فردٍ موجّه إلى سامع واحد أو أكثر، هو (جمهور) يتلقى الكلام وسط المشهد والفعل. وهو غير (المناجاة) الدرامية التي يحدّث المتكلم/ الممثل فيها نفسه، مثل حديث هاملت إلى نفسه في المناجاة الشهيرة.

٣ ـ الترميز في مسار الزمن

(١) الكأس المقدسة: هي الكأس التي حملها يوسف الأرماثي وتلقى بها دماء المسيح من على الصليب. وقد اختفت الكأس بعد ذلك ودارت حولها الأساطير التي جعلت منهـا رمزاً لبلوغ الخـلاص عند العثـور عليها.

٤ ـ نظريات قروسطية عن الترميز

(١) في سفر التكوين ٣٧، ٢٨ نقـرأ «وباعـوه للأسمعيليين بعشـرين من الفضة».

(٢) في العهد الجديد، الرسالة إلى العبرانيين ١١، ٥ نقرأ «بالأيمان رفع الله أخنوخ إليه من غير أن يرى الموت».

(٣) ترد العبارة في المزمور ١١٣، ١ وليس ١١٤ ـ ١ كما يورد المؤلف هنا وفي الإشارة السابقة إلى نفس المزمور.

٥ ـ الترميز والفرد

(١) حب القصور Courtly love أصح من عبارة (الحب العذري) و (الحب الأفلاطوني) وهو ما شاع خطأ في ترجمة العبارة. فالصفة Courtly مشتقة من «القصر» وتصرفات أصحاب القصور التي يغلب الظن أنها لم تعرف العذرية ولا الأفلاطونية منذ كانت القصور.

٦ ـ الترميز والهجاء

(١) الإصلاح الديني: بدأ في أواسط أوربا على يد مارتن لوثر كما هو معروف في خروجه على الكثلكة وسلطة الكنيسة وإقامته ما عرف بالاحتجاج Protesto الذي أقام البروتستانتية. لكن (الإصلاح المعاكس) بدأ في إسبانيا الكاثوليكية، وبخاصة بعد خروج العرب من الأندلس عام ١٤٩٢ وتوحد الممالك الكاثوليكية في إسبانيا ضد أي حكم غير إسباني.

(٢) أصحاب الطريقة Methodism فرقة مسيحية نشأت في بريطانيا على يد الكاهن <جون ويسلي> (١٧٠٣ ـ ٩١) وأخيه چارلز (١٧٠٧ ـ ٨٨) تقوم على ضبط النفس الشديد ومراجعة السلوك بدقة، تسعى إلى خدمة الفقراء وبخاصة أيام الثورة الصناعية. كتب مؤسسها حوالي ٤٠ ألف موعظة.

(٣) دورات المعجزات المسرحية Miracle plays هي دورات أو حلقات مسرحية كانت تقدمها الكنيسة في العصور الوسطى، تعرض فيها قصص الكتاب المقدس تمثيلاً في ساحة الكنيسة أو قربها، يقصد منها تعليم الناس أصول المسيحية من خلال عرض القصص بأسلوب يحاول الابتعاد عن رتابة المواعظ داخل الكنيسة.

مراجع مختارة

Bibliography

For editions generally, the reader is referred to the standard bibliographies and works of reference. Most of the books listed below contain a bibliography.

E. AUERBACH, *Mimesis. The Representation of Reality in Western Literature*, tr. W. R. Trask, Princeton, 1953.
Scenes from the Drama of European Literature, New York, 1959.

J. A. W. BENNETT, *The Parlement of Foules. An Interpretation*, Oxford, 1957.
Chaucer's Book of Fame. An Exposition of 'The House of Fame.' Oxford, 1968.

M. W. BLOOMFIELD, *The Seven Deadly Sins. An Introduction to the History of a Religious Concept with Special Reference to Medieval English Literature*, East Lansing, 1952.
Piers Plowman as a Fourteenth-century Apocalypse, New Brunswick, 1961.

R. BOSSUAT, *Alain de Lille. Anticlaudianus*, Paris, 1955.

E. DE BRUYNE, *Etudes d' Esthétique Médiévale*, 3 vols., Bruges, 1946. See especially Vol. III.

G. B. CAIRD, *The Revelation of St. John the Divine*, London, 1966.

E. R. CURTIUS, *European Literature and the Latin Middle Ages*, tr. W. R. Trask, London, 1953.

C.H. DODD, *The Parables of the Kingdom*, 2nd edit., London, 1961.

E. R. DODDS, *The Greeks and the Irrational*, Berkeley and Los Angeles, 1951.

D. L. DREW, *The Allegory of the Aeneid*, London, 1927.

A. FLETCHER, *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode*, Ithaca, 1964.

A. FOWLER, *Spenser and the Numbers of Time*, London, 1964.
N. FRYE, 'Ethical Criticism: Theory of Symbols', the second essay in *Anatomy of Criticism*, Princeton, 1957.
J. A. GILES, *Opuscula Scientifica*, Vol. VI of *Venerabilis Bedae Opera*, London, 1843. (Contains *De Schematibus et Tropis Sacrae Scripturae*, *De Temporibus* and *De Temporum Ratione*.)
W. K. C. GUTHRIE, *Orpheus and Greek Religion*, London, 1935.
K. HIEATT, *Short Time's Endless Monument. The Symbolism of the Numbers in Edmund Spenser's 'Epithalamion'*, New York, 1960.
E. HONIG, *Dark Conceit. The Making of Allegory*, London, 1959.
G. HOUGH, *A Preface to the Faerie Queene*, London, 1962. See especially Chapter VI, 'Allegory in The Faerie Queene'.
W. W. JACKSON, *Dante's Convivio Translated into English*, Oxford, 1909.
G. R. DE LAGE, *Alain de Lille. Poète du XII^e Siècle*, Montreal and Paris, 1951.
J. LAWLOR, *Piers Plowman. An Essay in Criticism*, London, 1962. See especially Chapter VI, 'Allegory, Similitude and Wordplay'.
C. S. LEWIS, *The Allegory of Love*, Oxford, 1936.
R. S. LOOMIS, ed., *Arthurian Literature in the Middle Ages*, Oxford, 1959.
H. DE LUBAC, *Exégèse Médiévale*, 4 vols., Paris, 1959–63.
J. MACQUEEN, 'Tradition and the Interpretation of the *Kingis Quair*', *R.E.S.* xii (1961), pp. 117–31.
'*As You Like It* and Mediaeval Literary Tradition', *Forum*, i(1965), pp. 216–29.
'Ane Satyre of the Thrie Estaitis', *Studies in Scottish Literature*, iii(1966), pp. 129–43.
Robert Henryson. A Study of the Major Narrative Poems, Oxford, 1967.

É. MÂLE, *The Gothic Image. Religious Art in France of the Thirteenth Century*, Tr. D. Nussey, London, 1961. (First published in English as *Religious Art in France: XIII Century. A Study in Mediaeval Iconography and its Sources of Inspiration*, London, 1913.)

C. MOORMAN, '"The Tale of the Sankgreall". Human Frailty', Chapter VI of *Malory's Originality. A Critical Study of Le Morte Darthur*, ed. R. M. Lumiansky, Baltimore, 1964.

G. MURRAY, *Five Stages of Greek Religion*, London, 1935. See especially the Appendix.

C. MUSCATINE, 'The Emergence of Psychological Allegory in Old French Romance', *P.M.L.A.*, lxviii (1953), pp. 1160–82.

C. G. OSGOOD, *Boccaccio on Poetry*, Princeton, 1930.

G. R. OWST, *Literature and Pulpit in Medieval England*, 2nd edit., Oxford, 1961.

A. A. PARKER, *Literature and the Delinquent. The Picaresque Novel in Spain and Europe, 1599–1753*, Edinburgh, 1967.

D. W. ROBINSON, Jr., *A Preface to Chaucer. Studies in Medieval Perspectives*, Oxford, 1963. Valuable material, but the book as a whole is to be used with extreme caution and scepticism.

E. SALTER, *Piers Plowman. An Introduction*, Oxford, 1962. See especially Chapter III, 'The Allegory of *Piers Plowman*; Nature and Meaning.'

J. SEZNEC, *The Survival of the Pagan Gods. The Mythological Tradition and its Place in Renaissance Humanism and Art*, New York, 1953.

B. SMALLEY, *The Study of the Bible in the Middle Ages*, 2nd edit., Oxford 1952.

C. SPICQ, *Esquisse d'une Histoire de l'Exégèse Latine au Moyen Age*, Paris, 1944.

W. H. STAHL, *Macrobius. Commentary on the Dream of Scipio Translated with an Introduction and Notes*, New York and London, 1952.

P. TOYNBEE, *Dantis Alagherii Epistolae, The Letters of Dante*, Oxford, 1920. The letter to Can Grande della Scala is Epistle X.

R. TUVE, *Allegorical Imagery. Some Mediaeval Books and their Posterity*, Princeton, 1966.

E. VINAVER, *The Works of Sir Thomas Malory*, single volume edition, London, 1954. References are to this edition.

■ ١٥ ■

الرعوية

تأليف: بيتر ف. مارينلّي

Pastoral

by Peter V. Marinelli

١ ـ
الرعوية

١ ـ الرَّعوية في المنظور:

قريباً من بداية الكتاب الثامن من مطوّلة <وردزورث> بعنوان المقدمة، وهو القسم الذي يحمل العنوان «استذكار ـ محبة الطبيعة تقود إلى محبة الإنسان» ثمة مقطع في حدود مئتي بيت يحمل أهمية خاصة للتراث الرعوي. يبدأ المقطع بفقرة مشهورة عن نمو محبة الشاعر للإنسانية، وهي فقرة تنتهي بتوكيد واضح يبرز طبقة من بسطاء الناس:

وعندي، يوم تحوّلتْ مشاعري أول الأمر
عن الأقارب والأصدقاء ورفاق اللعب، لتعبّ
من محبة المخلوق البشري في ذاته المطلقة،
كانت طيبة القلب الملحوظة تلك
تصدر عن ينابيع، تزدحم هناك،
حيث تسود الطبيعة فتملي من الواجبات
والمشاغل مما يزينه جمالها.
وكان الرعاة أول أناس بعثوا فيَّ السرور... (١٢١ ـ ٨)

إن كلمة «الرعاة»، التي يبرزها الشاعر، تحمل قوة استذكار لمن يقرأ في التراث الأوربي ـ لكن أصداء الكلمة قد تنقلنا فجأة إلى استذكار محزون لتلك المروج والمراعي في «أركاديا»[1] الذهبية التي تصفها الرعوية الكلاسية، لذلك يسارع

<وردزورث> إلى توضيح ما يريد. وهو يفعل ذلك بالتطرّق إلى سلسلة من الذكريات الريفية التي تسرد بمحبة تطوّر الرعويّة المبكّرة، وتفصلها في الوقت نفسه عن مفهومه الخاص لذلك النمط من الحياة وما توحي به من أدب. وهو يتناول المسألة بسلسلة من التعريفات السلبية. فالرعاة الذين يعنيه أمرهم ليسوا أولئك الذين كان <ساترن>[٢] يسوسهم في براري <لاتيوم> والذين خلّفوا لنا «نحن الذين نكدح في آخر الزمان/تراثاً مضيئاً من العصر الذهبي». وهم ليسوا أولئك الذين «وسط الأقاصي الأركادية» شيّدوا تراثاً من «السعادة، تشيد بها أغاني الإغريق». وهم ليسوا أولئك الذين أدخلهم «نبوغ شكسبير» إلى غابات <آردن> أو المغاني الريفية حيث راحت <بيرديتا> و <فلوريزيل> «يرقصان معاً، مليكة العيد، والمليك»[٣]. وأخيراً، هم ليسوا «كمن روى عنهم سبنسر»؛ وقد يعزى هذا الإيجاز في الإشارة إلى وفرة الأشكال الرعوية عند هذا الشاعر. فالراعي الذي يقوم بدور مهم في التطور الروحي لدى <وردزورث> أقرب إلى نمطٍ أساليبُه الريفية وعاداتُه هي «نتيجة غير باذخة لحياة/ لا تطمع بأكثر من الحاجات الأساسية...» فالبيت «ناعمة كانت حياة القطيع والراعي في الأيام الخوالي» يحدد الفرق بوضوح: المخلوقات الوهمية في الرعوية القديمة من جهة، والراعي الحقيقي في الأزمنة الحديثة من جهة أخرى. ومع وجود نقاط التقاء بين الإثنين ـ فالأخير كذلك يستطيع «تنعيم مزمار القصب على ألحان حبّ رقراقة» وهو أحياناً يقضي ساعات من «ملذّة غير مجهدة، لا كدح فيها/ أكثر من نحت قصعة من خشب الزان» ـ نجد الشاعر دائم الوعي بأن معاصريه غالباً ما يسيرون تحت سماوات أقل رحمة وصفاء من تلك التي كانت تظلل البحر المتوسط في القديم، وفي بطاح من ثلوج الشتاء، وعناء الكدح، وراعب الرياح

ووحشه الوحدة. وفي نزوع مثالي من خيال الشاعر، نجد الراعي الحقيقي يتخذ شكلاً عملاقاً، فيغدو إذ يواجه السماء وحيداً «شيئاً متفرّداً سامياً». وربما كان الراعي الحديث في جمعه السموّ إلى الواقعية هو الذي دفع <وردزورث> إلى المقارنة أخيراً بين المخلوقات الناعمة في أوهام <أركاديا> وبين ما هو في الأساس كائن أخلاقي:

هذا المخلوق،
روحاني يقارب
ما يوجد في الكتب، لكنه أكثر منها في السمو؛
كائن أكثر شبهاً بما يصنع الخيال
من <كورين> الممراح في الخمائل، الذي يحيا
من أجل أوهامه، أو ليرقص كل ساعة
مكللاً بالزهور، يدور حول <فيليس> -
كان، من أجل بقاء النوع، إنساناً
مألوفاً للكثيرين؛ زوج وأب؛ متعلّم،
قادر على التعليم والنصح؛ يقاسي مع الآخرين
من الرذيلة والحمق، والتعاسة والخوف...

(٢٨٢ - ٩١)

تمثل الفقرة التي اقتطعنا منها هذه المقتطفات عالماً مصغّراً لجنس الرعوية القديم؛ وهي تستذكر، بنبرة تكاد تكون رثائية، عصرها العظيم وتنوعها الهائل؛ وتمثل شهادة على موتها في أواخر القرن الثامن عشر، وعلى ولادتها الثانية في القرن التاسع عشر في هيئة مختلفة تماماً. وإذا كانت الرعوية تعني شيئاً بالنسبة لنا في الوقت الحاضر، فإنها كذلك إذا كانت قادرة على الخروج من مطاويها القديمة في مراعي <أركاديا> لتقيم في مرابع الريف من العالم الحديث، التي تتقلص يومياً بفعل تجاوزات الحضارة عليها؛ فتزداد قيمتها يومياً نتيجة لذلك

بوصفها تعبيراً عن نزوعنا نحو البساطة. وفي المعنى الحديث، تكون الرعوية مصطلحاً شديد الاتساع والشمول كثير البعد عن المعنى المحدّد المتميّز الذي كان يعزى إليها في الأزمنة الأولى. وهي نادراً ما تشير إلى أدب يتعلق برعاة حقيقيين، فضلاً عن أهل <أركاديا>. فهي اليوم تشير إلى أي أدب يعالج تعقيدات الحياة البشرية في إطار من البساطة. وكل ما هو مطلوب أن تتعاون الذاكرة مع الخيال للكشف عن ماضٍ غير بعيد يتّسم بالبراءة النسبية ويبدو أكثر إمتاعاً من حاضر قاسٍ، يخيّم عليه النمو التقاني أو ظل التقدم في السن. ثمة بعض روايات القرن التاسع عشر، كما عند <جورج اليوت> مثلاً، تعالج الحياة في مشاهد ريفية في فترة سابقة على الثورة الصناعية، وتعبّر عن التحرك من التعقيد إلى البساطة في الزمان، وفي المكان كذلك. وفي مثال أكثر حداثة، استبدلنا البدئية الناعمة في <أركاديا> بأخرى قاسية في <نيو هامشاير> واستطعنا بذلك أن نتحدث عن الجزء الرعوي في شعر <روبرت فروست>. وقد تعلمنا من <وليم أمپسن>أن نجد رعوية اجتماعية في أعمال شديدة الاختلاف عن بعضها مثل **أوپرا الشحاذ** و **أليس في بلاد العجائب**. أو أننا قد بدأنا بتحويل مظاهر العصر الذهبي الرعوي إلى زمن البراءة الذي يستطيع كل فرد تذكّره، لنتحدث عن رعوية الطفولة. فأما أن المكائن قد دلفت إلى الحديقة، أو أن عالم الخبرة الناضجة قد بدأ يلقي بظلاله المديدة: ومهما يكن من أمر، فقد مضى زمن طويل منذ أن غادر الرعاة، ولم يتركوا أية عناوين.

ففي مواجهة التراث الأدبي للرعوية إذن، وفي مقابلته مع عالم من الواقع الرعوي المعاصر أو الذي قد ظهر لتوّه، يكون <وردزوورث> وبعض من سبقه من الشعراء مباشرة، مثل <جورج كراب> قد وضعوا حداً، وإلى الأبد كما يبدو، بين

الرعوية الكلاسية والحديثة. فالإسمان <كورين> و <فيليس> يميزان جنساً شاملاً من الرعاة والراعيات في التراث القديم، ولا أثر لهما إلا في عالم الأدب؛ ومقامهما في بلد ذهبي من صنع الخيال يدعى <أركاديا> وزمانهما ذلك الزمان غير المحدود الذي يصاحب الذهن في تراجعه عن الواقع. وهما ليسا من الرعاة في شيء، لأن ما يعنيهما حقاً هو الحب والشعر، فهما في الواقع مناسبة للشعر. وعلى النقيض من ذلك نجد الرعاة الحقيقيين عند <وردزوورث>؛ فهم يعيشون في مغاني الريف حول وادي <گراسمير> و <هيلفيلين> ويتجوّلون في عالم الحاضر أو في عالم الماضي القريب؛ وهم مادة الشعر وموضوعه. ففي عام ١٨٠٠ عندما نشر <وردزوورث> قصيدة عن حياة الرعاة المعاصرة، واقعية ولو على شيء من المثالية، بعنوان «مايكل» وتجرّأ فأضاف «قصيدة رعوية»، فإنه كان في الواقع يتحدى مفهوماً شاملاً من الرعوية: لقد تولّت أيام <كورين> الرقيق. وقبل ذلك التاريخ، في عام ١٧٨٣، عندما راح <جورج كراب> في قصيدة «القرية» يقول شاكياً: «التغنّي بالرعاة مطلب سهل» فإن قلقه على الراعي المجهد الذي يضطر إلى الإستجداء من «يد الطبيعة البخيلة» قد دفعه إلى هجوم صريح على تقاليد الرعوية الكلاسية:

أنا اعرف حقاً أن للحقول والقطعان هوى
في نفوس من يرعى ومن يزرع؛
ولكني وسط هذه المشاهد البهيجة إذ أرقب
أهل تلك الأصقاع فقراء مجهدين،
والمح شمس الظهيرة، بأشعتها المتوهجة،
تتلاعب فوق رؤوسهم الحاسرة وأصداغهم العَرِقة

بينما بعض أصحاب الرؤوس الضعيفة والقلوب الواهنة
يندبون حظهم، مع الحفاظ أجسادهم،
عندها هل أجرؤ على إخفاء تلك البلايا الحقيقية
تحت أغطية براقة من زائف الشعر؟

(١/٣٩ - ٤٨)

فحتى من مثل هذه العجالة في النظر إلى الرعوية، من وجهة بعض من لديهم وعلى أيديهم انتهى عهد واحدة من أقدم صيغ الرعوية وأطولها عمراً، يبدو واضحاً أن تعريف الرعوية ليس بالأمر اليسير. ففي المقام الأول، منذ الوقت الذي غابت فيه الرعوية - منذ عهد الرومانسيين فصاعداً - تغدو جميع الأساطير الرعوية في جوهرها أساطير رعوية تختصّ أصحابها. وفي المقام الثاني يتضمن تغيير الأسطورة تغييراً في الموقف. ففي أسطورة <أركاديا> العامة نحن في عالم من الفراغ والغناء والحب في صورة مثالية؛ وفي الأسطورة الخاصة، مما يدعوه <وردزورث> بإسم «جلال الصدفة المحض» نجد عالماً واقعياً، رغم دفعه نحو المثالية، متشابكاً بعاطفة إنسانية جيّاشة قد لا يطيق منها فكاكاً. هنا لا تكون مشاعر الإشفاق والحنق غريبة وحسب، بل إنها لا تنطبق أبداً على الراعي في نمط الرعوية القديم. فمن النظرة الأولى، يبدو أهل <أركاديا> في سعادة نسبية في حياتهم وعلى درجة من البعد عن الواقع بحيث يكون الإشفاق على مصيرهم مسألة غير واردة أبداً. والقضية ليست محض قسوة في قلوب أجدادنا، ولا بد من تفسير لهذه النقطة. عموماً، يبدأ نمط الرعوية القديم بمفهوم عن الإنسان والطبيعة البشرية ويضعه في صورة بعينها، هي صورة الراعي، بحيث تكون بساطة حياته هي الهدف الذي يسعى إليه الوجود جميعاً؛ وفي تلك الحياة لا تكون التفصيلات الفردية من متاعب

وتقلبات موضع توكيد، كما لا تكون موضع تجاهل، بل هي مسائل غير واردة. يبقى الراعي أولاً وقبل كل شيء رمزاً للبشرية، نمطاً عاماً أكثر منه خاصاً، أحزانه وأفراحه عامة. والمسألة مقلوبة في الرعوية الرومانسية، التي تبدأ بشخص بعينه، تؤكد على حَظّه التعيس في الحياة، ثم تعظّمه إلى درجة يصعب قبولها، حتى يغدو مثالاً هائل الحجم، رمزاً للبشرية جمعاء. وفي الرعوية الحديثة، تكون صورة الراعي، المثالية أو الواقعية، غائبة تماماً، بعد أن حلّ محله شخص بسيط نسبياً، قد يكون العامل، ويغلب أن يكون الطفل.

إذا استطعنا القول إن الرعوية الأولى كانت محض زينة وملاحة، مع كثير من الرقّة، وإن الرعوية الرومانسية والحديثة فلسفية وعطوفة، غدا من السهل معرفة مواقع اهتمامنا وتعاطفنا. لكن المسألة ليست على هذه الدرجة من البساطة، بالطبع، لأن الرومانسيين قد خرجوا على الرعوية القديمة أيام تدهورها. وليس ثمة من شك بوجود تقليد يتصف بالزخرفة والحنين المحض في الرعوية المبكرة وبخاصة في شكلها الغنائي، ومع أن نتيجتها المنطقية قد تظهر في تعابث <ماري أنطوانيت> وهي تقوم بدور الراعية في قرية رعوية أُقيمت في <فرساي> لهذا الغرض، فإن تلك الرعوية قد لقيت قبولاً وهوى في نفوس بعض النقاد المحدثين أحياناً، ممن يرى في الرعوية شكلاً بسيطاً في أساسه. وهؤلاء النقاد أنفسهم يحملون في العادة على الرعوية في صورها الفلسفية والهجائية والأخلاقية والترميزية، وهو ما يمثل القسم الأعظم من الفن الرعوي الجاد المعقّد ابتداء من العالم القديم حتى أواخر عهد الإنبعاث. إن ما يقال عن «إفساد الرعوية» لتلك المناحي الأدبية الفذة يقودنا في النهاية إلى المنطقة الحرام من الذوق الشخصي، لكن ذلك

لا يمنعنا من غربلة قضاياها الكبرى. فإذا كانت رعوية التزويق في واقعها مجالاً للتذوّق، فإن الرعوية الجادة مجالها التـذوق إلى جـانب مـا يـدعـوه <روزيتّي> بـإسم الجهـد الفكـري الأسـاس. وفي واقع الحـال تكـون الـرعـويـة الـلاحقـة على <أركاديا> برمّتها رعوية قد اغتصبت إسماً؛ فالغرائز التي تولّد الحنين إلى البساطة توجد في كل زمان ومكان، بحيث يمكن القول إن الرعوية لذلك توجد في المنطوى من طبيعة البشـر، لكن كل <أركاديا> خاصة، يخلقها مؤلف حديث أو يكتشفها ناقد حـديث، إنما تتـطلع وراءها نحـو <أركاديـا> الأصلية، بوصفها مصدر وجودها. من أجل ذلك كان هذا الكتاب يعنى بالدرجة الأولى بتعقيدات الرعويـة القديمـة، وبخاصـة الصنف الجاد منها دون صنف التزويق.

ثمة صعوبة ثالثة ينطوي عليها تعريف الرعوية. فإلى جانب مسـألة الحـدود التاريخيـة التي تكشفها أبيـات <وردزورث> تتضح مسألة أخرى تتعلق بالأشكال التي تتخذها الرعوية، وهي مـدعاة لشيء من النـظر. ففي التخطيط الـذي يستـدعي فيـه <وردزورث> تطور الرعوية نـدرك أنها لا تـظهر في الشكـل المحدد الذي ولدت فيه وحسب (في «أغاني الإغريق» أو أناشيد ثيوكريتوس) بل أنها تتغلغل في الدرامه، كما عند شكسبير في كما تهواه وحكاية الشتاء؛ وفي المرثاة، كما عند <سبنسر> في <أستروفيل>؛ وفي الملحمة، كما عند <سبنسر> في مليكة الجان. ولو شئنا التوسع في مـا عرضـه <وردزورث> لاستطعنا بالطبع أن نضيف إلى أناشيد الرعاة والريف والدارمه الـرعويـة والمرثـاة بضعة أنمـاط أخـرى من الأدب الـرعـوي: الغنائيات الريفية الممتدة من نمط <پاستوريل> الفرنسي في

العصور الوسطى حتى أغاني <مارلو> و<رالي> وصولا إلى <هاوسمن> و<فروست>؛ والحكاية الأسطورية الرعوية أو «الملحمة الصغرى» كما عند <بوكاچيو> في آميتو و<درايدن> في أنديميّن وفيبه، والقناعية الرعوية كما عند <سدني> و<جونسن> و<ملتن>؛ والرواية الرعوية كما عند <لونگوس> و<سانّزارو> و<سدني> و<مونتمير>؛ وقد نفيد من الشمولية الواسعة في استعمال المصطلح هذه الأيام فنضيف <لوري لي> الكاتب البريطاني المعاصر الذي تشكل ذكرياته الساحرة عن طفولته في إقليم <گلوسترشاير> مثالاً فريداً من رعوية الطفولة. لكل واحد من هذه الحالات، إذن، علينا أن نجد طريقة للحديث عن الرعوية واستعمالاتها المختلفة، طريقة تدرك أن الرعوية قادرة على اتخاذ شكل يختصّها ويستطيع كذلك التغلغل في أشكال أخرى فتكون عنصر إبداع؛ وبعبارة أخرى، علينا أ نجد طريقة تصف قدرة الرعوية، وهي في المعروف عنها أكثر الأشكال الشعرية تواضعاً، وتفسّر طاقتها على عزف لحون دونها ما يصدر من أنغام الناي في يد الراعي، قدرتها على التزواج والإستطالة خارج الحدود.

والذي يبرز من قائمة بأسماء كتّاب الرعوية منذ عهد <ثيوكريتوس> إلى يومنا هذا فكرةٌ تنمّ عن التواصل والتنوّع، والغنى والغزارة، في مفهوم الرعوية. وإذ تبلغ الرعوية هذه الدرجة من الإزدهار، لا بد لها من معاناة تعقيد في المصطلحات المستعملة في وصفها. فهي لم تبرز بوصفها المصطلح الأوحد دون منازع، ففي الفقرة السابقة تحدثنا بشكل عام غير محدد عن أناشيد الريف وأناشيد الرياض والأغنية الرعوية[٤]؛ ولنا أن نضيف القصيدة الرعوية. فالأنشودة الروضية هي المصطلح العام الذي نصف به أشعار <ثيوكريتوس>؛

والإسم مشتق من الكلمة الإغريقية التي تفيد «الصورة» وهي لا تشير إلى نمط شعري قدر ما تصف قصيدة قصيرة، وصفية أو قصصية، ذات طبيعة صورية أو مثالية. والأغنية الريفية شكل من الكتابة أقل تحديداً من سابقه، فهي في جذرها الإغريقي لا تفيد أكثر من «مقتطف» من أعمال كاتب، وقد تؤكد فكرة الإيجاز التي سبق أن رأيناها في الأنشودة الروضية. أما القصيدة الرعوية فهي تحمل مزيداً من الغموض؛ فهي في جذرها الإغريقي تفيد «القيّم على الماشية» الذي يختلف عن راعي الغنم أو راعي الماعز، وتمثل تحسّناً في المنزلة الإجتماعية عند شخوص الشعر الرعوي؛ وفي وقتنا الحاضر يغلب أن تتخذ مظهراً هازلاً يوحي بعوز الريفي إلى الحذلقة، وبخَرَقٍ مضحك يؤدي إلى النيل من الصفات المثالية الموجودة في كل من الأنشودة الريفية والروضية.

ويبدو أن الرعوية إذن أكثر المصطلحات شمولاً مما يصف هذا النوع من الكتابة، وهي صفة تستعمل في صيغتي المفرد والجمع، مما يؤدي إلى تعقيد أخير. فنحن نقصد بالرعويات نوعاً من الشعر بعينه: أناشيد <ثيوكريتوس> أغنيات <فرجيل> و <سبنسر>، رعويات <بوب>، وجميعها قصائد من نفس النمط الشكلي، قصائد «خليط» من الوصف والحوار والقصص الجزئي، وبعضه درامي، وترد في العادة، وليس دائماً، على الوزن السداسي أو الخماسي التفعيلات. كان النقاد من القرن السادس عشر إلى القرن الثامن عشر يحسبون الرعوية بهذا المعنى نوعاً أو جنساً أدبياً بعينه، مثل المأساة والكوميديا والهجاء أو الملحمة، تمتلك مثل هذه الأجناس حدودها الخاصة. ولكننا عند الحديث بشكل أوسع، نقصد بالرعوية في صيغة المفرد نظرة للحياة، أو «خليقة»[٥] دالّة، يمكن أن توجد

وحدها، كما عند الشعراء السابق ذكرهم، كما يمكن أن تسِمَ أشكالاً أخرى من الأدب مثل الدرامه، التي يمكن أن تكون رعوية جميعها (كما في مسرحية **كما تهواه**) أو تكون رعوية في جزء منها (كما في مسرحيات **حكاية الشتاء** أو **سيمبلين** أو **العاصفة**). ومن هنا تكون كلمة الرعوية إشارة إلى الشكل والمضمون معاً.

والصفة الكبرى في الشعر الرعوي أنه يكتب عند الشعور بفقدان عالم مثالي، أو في الأقل أكثر براءة، ولكنه ليس مفقوداً إلى درجة تمحو ذكراه بحيث يستحيل إجراء تواصل خيالي بين الواقع الراهن وبين كمال الأمس الغابر. وكما قال البروفسور <كيرمود> (**الشعر الرعوي الإنكليزي**، ص ٥) فإن الشعر الرعوي لا يظهر أبداً في زمن، كالزمن الحاضر، يوجد فيه أطفال لم يروا بقرة قط. فالأدب الرعوي إذن، يكتب من وجهة نظر لنا أن نصفها بالحذلقة. فالحنين لا يمكن أن يكون شعور أولئك الذين لم يجرّبوا خسارة أو ضياعاً، فالرعاة لذلك لا يَكتبون شعراً رعوياً. ولو كانوا قادرين على أي نوع من الإنتاج الشعري لكان الاحتمال أن يكتبوا بروح عدائية تجاه تعاستهم، أو بروح راضية عن سعادتهم النسبية: وكلا الأمرين يخرّب التوازن الدقيق الذي يحافظ عليه النمط الرعوي. فالفن الرعوي في أساسه فن النظرة إلى الوراء، و<أركاديا> منذ خلقت كانت وليدة الحنين الكئيب المحزون. والشاعر الرعوي يعكس العملية (ويعكس معها «تقدم») التاريخ.

إن اهتمام الرعوية بالزمن هو الذي يجعلها، أولاً وقبل كل شيء، عالمية في طابعها، لأن واحدة من أعمق الغرائز المتجذّرة في البشر الادعاء بانشغالنا الشديد بالعالم المادي، والبحث عن مهرب من الحاضر الذي يغمرنا إلى ماضٍ نقيّ،

أو مستقبل مجهول ينقذنا. هذان هما المهربان الوحيدان الممكنان، عدا عن تمجيد التلذذ باللحظة الحاضرة؛ فالنظر أماماً إلى المستقبل ينتج أدب العالم الأمثل، والنظر وراءً إلى الماضي ينتج رؤى <أركاديا>. تبدأ الرعوية يوم بدأ <ثيوكريتوس> يتذكر طفولته في صقلية من أبهاء الإسكندرية الباذخة في النصف الأول من القرن الثالث. كانت الرعوية وثنية في أصولها، وسرعان ما غدت مسيحية بفعل الصدفة السعيدة في تماثل المعنيين في كلمة <پاستور> اللاتينية، التي تفيد «الراعي» كما تفيد «القس»، وبتأثير الحياة الرعوية التي تصفها الكتب المقدسة: الراعي هابيل، الراعي داود، المسيح الراعي الصالح، حَمَل الإله، الرعاة الذين حضروا ميلاد المسيح، المحيط الرعوي الشامل في «نشيد الأنشاد». فحياة الراعي، كما أشار <أرنست كرتيوس> (ص ١٨٧) هي نمط رئيس من الوجود البشري؛ وهي توجد في جميع الحضارات ومنذ البدء. لكن الحياة البشرية تتحرك دوماً باتجاه التعقيد. ففي التراثين الأوربيين، الوثني والمسيحي يرتبط الوجود الرعوي داخلياً بإقامة المدن: يُقدِم الراعي <پاريس> على خطوة مغلوطة، وتكون النتيجة تدمير مدينة، وبتفرق سكانها تشيّد مدن أخرى. وآدم في الجنة أقدم على غلطة أخرى، وكان الخروج نتيجتها، فدفع بجنس البشر لينخرط في مجتمعات جديدة تكون المدينة مركزاً لها. والنقيض من المراعي المنفتحة هي المدينة المقيِّدة، التي قد تمثل تقدماً من ناحية، لكنها (وهذا شعور عام كذلك) تفعل ذلك بثمن باهظ، لذلك قد تمثل المدينة تدهوراً، مهما تكن قد قدّمت من دليل على سيطرة الإنسان على فنون وعلوم لم يكن يعرفها أبو البشر.

إن الخروج من الجنائن إلى المدينة يقع في المنطوى من المفهوم المسيحي بأنه النتيجة المباشرة للسقوط[٦]. وإذ تتردد في كل صدر أصداء في مقولة <صاموئيل جونسن> أن «من تعب من لندن يكون قد تعب من الحياة» فإن النظرة الأقرب إلى المألوف قد عبّر عنها <كوپر>[٧] في قوله: «الله صنع الريف والإنسان صنع المدينة». فالرغبة الموجودة في كل مكان للهروب من المدينة هي في الواقع رغبة للهروب من ظروف وقعنا فيها بسبب السقوط من الجنة، والتي تكون المدينة نتيجة لها، على ما في المدينة من روعة. وفي النهاية، لذلك، تكون الفكرة الدائمة في الرعوية بحثاً عن البساطة بعيداً عن تعقيد يمثله مكان محدد (الإسكندرية، روما في عصور المسيحية الأولى، بلاطات إيطاليا في عصر الإنبعاث، لندن في عهد اليزابيث أو بدايات القرن الثامن عشر) ويكون الهروب منها إلى مغاني ريف <أركاديا>؛ أو يكون هروباً من فترة محدّدة من الوجود البشري الفردي (مثل مرحلة البلوغ) ويكون اللجوء إلى رؤى الطفولة. تبحث الرعوية جميعاً عن البهاء الأول، لكن الطرق المختلفة التي تتوسل بها نحو ذلك البهاء هي الأساس في خصوبتها وتنوعاتها المفصلة.

في تعريف كثرت الإشارة إليه، على ما فيه من بساطة معقدة، قال <البروفسور إمپسن> مرة في تعريف الرعوية إنها في جوهرها «عملية التعبير عن المعقّد بالبسيط» (ص ٢٣). وفي رأي يختلف قليلاً عن التوكيد، يرى <البروفسور كيرمود> أن الرعوية في جوهرها صراع في إطار الطبيعة والفن (الشعر الرعوي الإنكليزي ص ٣٧ - ٤٢). ومهما اشتط الخيال، ليست الرعوية في المنطوى أدب هروب بالمعنى السائر، إن لم يكن لشيء فلأن <هوراس> قد قال مرة إن الذين «يجوبون البحار»

لا يفلحون إلا في الانتقال من سماوات إلى أخرى، لا في تغيير ما تنطوي عليه أرواحهم أو طريقة تفكيرهم، وهو قول أغرم بتكراره أدباء القرن الثامن عشر. إن اللجوء إلى <أركاديا> وحياة الرعاة لا يحرّر سكان المدينة من تعقيد حياتهم المعتادة. كما أن الوصول إلى <أركاديا> بأية وسيلة (وثمة وسائل كثيرة) أو لأي غرض (والبحث عن بعض أنواع الحريات هناك قد يكون موضع لوم أخلاقي) لا يؤدي إلا إلى إبراز مشكلات المرء بصورة أكبر حدّة، إذ يراها تتضخم في سياق جديد من البساطة، يرى الفن في مواجهة الطبيعة فيضطر إلى استخلاص نتائج عنهما. إن قضايا العالم الكبير أو قضايا سن البلوغ تتحول إلى <أركاديا> أو إلى حدائق الطفولة السحرية كأنها تتحول إلى مكان وزمان يسهّلان النظر فيها بشكل أفضل؛ فتتخذ تلك القضايا مسحة موضوعية بسبب عزلها، وقد تؤدي العملية إلى توضيح الدوافع التي ولّدت الرغبة في الهروب في المقام الأول. إن الحافز نحو الرعوية، بما فيه من شمولية، لا بد أن يوحي برغبة الروح المتعبة نحو الهروب، لكن الهروب، كما سوف يتضح، ليس إلا أمراً مؤقتاً، وهو مقدمة للعودة. فإذا كنا لا نملك مدينة دائمة، فنحن فوق ذلك لا نملك جنينة دائمة.

من أجل ذلك يكون التناقض بين المدينة والريف أساسياً لنشوء الفن الرعوي المتميّز. ونفس التناقض بين الفن والطبيعة يغلب أن يؤدي إلى ظهور تحوّل في الاحتفاء الغنائي البسيط بعالم الريف إلى معالجة هجائية أخلاقية أو مجازية لمسائل أدخلت إلى حمى <أركاديا> وتتطلب، بفعل قدرتها المستديمة على دغدغة الفكر حتى هناك، تنظيماً وشكلاً يجعلان من تلك المسائل أموراً مفهومة. إن الذين يشكون من إفساد الرعوية بإدخال تلك العناصر الغريبة أو الدخيلة التي تغمم على نقائها

الأصيل لا يدركون أن نبرة من النقد تقع في المنطوى من الرعوية جميعاً منذ بداية وجودها. فهي كامنة في الشكل، في محض الرغبة في الابتعاد عن زمان ومكان غير مقبولين إلى زمان ومكان غيرهما يظن أنهما أفضل. فالهجاء والمواعظ الأخلاقية والترميز جميعها ميول تولّدت عن الرعوية فغدت منفتحة صريحة. وحول مسألة إدخال المواد الغريبة على الجمال الغنائي التلقائي في مشاهد <أركاديا> يسوق <گريگ> ملاحظات قيّمة (ص ٦٧):

> الرعوية، مهما يكن شكلها، كانت دائماً تحتاج وتبلغ ظرفاً خارجياً يبرز محتواها الفعلي. ويندر أن تنشأ المتعة مباشرة عن الحكاية نفسها. عند <ثيوكريتوس> و<سانّزاريو> تظهر هذه الناحية الموضوعية في بهجة الهروب من فرط التحضّر في المدينة؛ وعند <پترارك> و<مانتوان> تظهر في المقصد المجازي؛ وعند <ساچيتّي> و<لورنزو> تظهر في التناقض بين المدينة والحاضرة، مع جميع ما في ذلك من خفة روح؛ وعند <بوكاچيو> و<پوليزيانو> تظهر تلك الناحية بما تفتحه من مجال للأحلام الذهبية ذات الجمال الخلّاب أو البهجة الحسيّة؛ وعند <تاسو> تظهر في الرغبة في تلك الحرية في الحب والحياة، التي طالما قرنها الفلاسفة العاطفيون بالعودة إلى الطبيعة. في جميع تلك الحالات يكون المضمون بحد ذاته مما قد يوصف بقلة الأهمية. فهو لا يكتسب معناه إلا من علاقته بمقصد خارجي لدى المؤلف.

إن طريقة تكيّف الرعوية مع الأشكال المختلفة مسألة ذات أهمية أولى لدينا. ويبقى مع ذلك لُبٌّ من المعنى المركزي غير المتغيّر في تقليد الرعوية نفسه. في جميع الأمثلة التي يسردها <كريگ> يتكرر موضوع العودة: عودة إلى الطبيعة، إلى البساطة البدئية في الكنيسة؛ إلى حرية الشوق البدئية، إلى التمتع البدئي بالشوق، إلى أشكال بدئية من الشعور والتفكير. والصيغة المجازية المركزية التي يولدها هذا الموضوع هي صيغة «العصر الذهبي» وهي أول مرحلة مما سننظر فيه في هذا العرض. وباختصار، أرى أن أتناول موضوع الرعوية تحت عناوين «مضمونية» رئيسة. من هذه يكون العصر الذهبي أولها لأنه يمثل الأسطورة العامة الأشمل عن البراءة المفقودة، التي تشترك فيها الرعوية الوثنية والمسيحية، الأولى بحكم مولدها، والثانية بحكم تماثلها مع المفهوم المسيحي عن جنة عدن. يتمثل الكمال الذي يرمز له هذا العصر في صورة خلق <أركاديا> فردوساً للشعراء، تمثل القدرة البشرية على رفع الأمور إلى مستوى مثالي حتى في عصر حديدي، أو قياساً، في حالة ما بعد السقوط من الجنة وما في ذلك من صفات النقاصان وبهذا المعنى تكون <أركاديا> منطقةً وسطى بين الكمال والنقصان، ويتمثل الأخير بلمسة من العالم الخارجي، كما تتلامس سپارطة مع تخوم <أركاديا> الجغرافية التي تقع على حدودها. ذلك العالم من الحرب والطموح والشبق والحظ يدخل <أركاديا> التي خلقتها أحلام الشاعر فيدمرها أو يلحقها به، وهو يدخل في هيئة مُترفيها الهائمين. وثمة فصل أخير مختصر عن رواية الرعوية الطفولية التي بدأها <لونگوس> في دافنيس وكْلويه، ينقلنا إلى التسليات الحديثة من أحلام <أركاديا>. وهذه المرحلة الأخيرة تتزامن مع اتخاذ الرعوية شكلاً آخر في الرواية؛ والمرحلة السابقة عليها تتزامن مع تطور

أشكال جديدة مفصلة من الرعوية في الدرامه والملحمة وقصص الخيال الرعوية ـ الفروسية؛ والمرحلة السابقة على كلا المرحلتين تتزامن مع تطور أغنية الرعاة التقليدية.

أسطورة <أريثوسا> القديمة هي في التراث مصدر الشعر الرعوي وراعيته، وتتحدث عن نبع يجري تحت <أريثوسا> في بلاد الإغريق، ثم يظهر وسط محيط جديد في <سيراكيوز>؛ وهي رمز للثبات المتقلّب، وأسطورة تناسب خصوصاً الأدب الذي توحي به، والفكرة المركزية في وجوده. الثبات مع التغيّر هو بالضبط تاريخ الرعوية بوصفها فكرة معبّرة.

٢ ـ العصر الذهبي:

إن ما يذكره المخلوق البشري عموماً عن زمان أفضل يجد تعبيره الرئيسي في أسطورة العصر الذهبي. يسجل ذلك بشكل كامل وبصور مختلفة في الفترة الكلاسية كل من <هسيود> و<ڤرجيل> و<أوڤيد> و<جوڤنال> و<سينيكا>؛ بينما نجد <بويثيوس> و<جان ده مونگ> و<چوسر> في العصور الوسطى يستخدمونها في صيغة استعارة عن عهد البراءة في جنة عدن؛ وثمة مجموعة من الشعراء يضفون عليها حياة جديدة في عصر الإنبعاث. وهذه باختصار هي العناصر الرئيسة في الأسطورة: ثمة زمان في بداية التاريخ البشري كان فيه <ساترن> يعيش مع <استرائيا> العذراء ربة العدالة في مروج <هسپيريا> وكانت الحياة لساكني الأرض في غاية البساطة والسعادة. كانت الأرض تغلّ ثماراً من دون جهد المحراث أو الجاروف، وكان الرحيق يسيل من الأشجار تلقائياً والجداول تنساب حليباً. ولم تكن أشجار الصنوبر تقطع لصنع عوارض لسفن تغامر في الإبحار إلى بلاد بعيدة، ولا أسوار تحيط بالمدن، كما لم تكن الحرب معروفة. كانت حياة الإنسان قائمة على الراحة وعلى ممارسة الحب الطليق دون قيود من شرف أو أفكار تظلل بالخجل. كانت الحياة تسير في مناخ من ربيع دائم.

إلى هنا، كما نجد عند <ملتن> الذي يصف الحياة في جنة عدن قبل السقوط، وتلتقي مع وصفه هذه الصورة في نقاط عديدة، يوجد الإنسان في تناغم كامل مع الطبيعة، وطبيعته ذاته لم تكن بعد بحاجة إلى تطبّع. هنا يسود عنصران: غياب الطموح والآمال، وهو ما ينطوي تماماً على غياب البخل والكبرياء وهما مصدر الطموح والآمال؛ ورغبة في لذة غير آثمة، وهي بدورها تقوم على غياب الإندفاع إلى الشبق. يؤسس العصر الذهبي نظاماً اقتصادياً وحرية شخصية معاً وهما جزءان تؤمان من مركّب أفكار مفرد. وكما سنرى لاحقاً يمكن عزل الواحد أو الآخر (بل الآخر خصوصاً) فيُجعلَ منه موضوع اهتمام عجيب، وقد أشار <ريناتو پوجيولي> إلى النظامين بإسم «رعوية البراءة» و«رعوية السعادة».

عند <ملتن> في الكتاب التاسع من **الفردوس المفقود** تنتهي حالة السعادة هذه بسقوط يتوقعه إثنان من البشر؛ وفي أسطورة العصر الذهبي يكون التوكيد على التدهور لا على السقوط؛ وهو يحدث بدرجات فقط، ويعزى إلى الجنس جميعه، لا إلى أفراد بالذات. وينفى <ساترن> وتبلغ دورة الفصول الربيع الدائم، وتبدأ زراعة الحبوب: نحن الآن في العصر الفضي. ويحدث تدهور آخر في العصر البرونزي، ونجد <أوڤيد> في كتابه **المتحولات**، ذلك «المرجع الأكبر» للفكرة، يقول إنه عصر أكثر ميلاً إلى استعمال السلاح، لكنه لا يجانب التقى تماماً. لكن الأسوأ يعقب ذلك: فآخر المراحل هي العصر الحديدي. يبدأ الناس بحفر الأرض بحثاً عن الذهب، وتبدأ الرحلات في السفن للحرب والتجارة، وينتهي ملك الأرض المشاع لحساب حدود معلومة، وتبدأ الصراعات بين الأسر. والنتيجة التي ترمز للعملية جميعها تتمثل بهجر <أسترائيا>

الأرض وانزوائها في السماء. وتسود روح العنف من علياتها في السماء على الأرض جميعاً. فتتردّد عبر العصور في الأدب عبارة تشير إلى محبة الربح اللعينة.

ويتبيّن منذ البدء، إذن، أن الاحتفاء الغنائي بزمان مضى وما يصاحبه من كآبة الحنين إنما تصدر أساساً من بَرَم بحاضر مقيت وانتقاد له. وتفسح الأسطورة مجالاً للمفارقة الساخرة والهجاء. وعلى النقيض مما نجد عند <ڤرجيل> و<أوڤيد> و<سينيكا> نرى <چوڤنال> مثلاً يكشف عن منطويات الأسطورة الهجائية في حملته الضارية على ضروب الشبق والطمع في روما الإمبراطورية وذلك في بداية هجائيته السادسة. وفي عصر الإنبعاث نجد <توماس هاول> في قصيدة غنائية بعنوان «عن العالم الذهبي» يتناول بهجاء صريح مفارقة وجود عصر ذهبي لا ذهب فيه:

يرى نفرٌ بأن العالم الذهبيّ قد ولّى
ولكنني أراه اليوم في حاضرنا حلاّ
فما من حاجة إلا ويجلبها لك الذهبُ،
لأجل الكسب، جيدة تراها أم بها عطبُ...
لكي أوجز في قولي أفِدني ما الذي ترنو
إليه اليوم إلاّ والنضّارُ لنيله عون؟
علانية أقول الحق هذا اليوم، لا مكرُ
بأن العالم الذهبي فينا أمره الأمرُ.

مثل الرعوية نفسها، التي لا تظهر إلا بعد أن يكون نرع من الجمال الأصيل قد ضاع، فإن أسطورة العصر الذهبي تظهر عندما يكون الذهب قد اكتشف فعلاً.

في العصر الذهبي، ينظر إلى الحياة البشرية في إطار ما يبعث على التأمل والترفيه، لا في إطار النشاط والفاعلية؛ فهي

حياة مكرسة للمتعة والراحة الصرف دون ما يدفع من طموح. وبكلمة واحدة، الحياة في العصر الذهبي رعوية. يتذكر شكسبير هذا المظهر من تلك الحياة عندما يجعل الدوق وأتباعه في غابة <آردن> «يمضون الزمان في دَعَـه، كما كانـوا يفعلون في العالم الذهبي». فالكلمة اللاتينية التي تفيد «الفراغ»[1] الصرف لم تكن بعـد قد اتخـذت معنى الكسل. والمـذهب الرعـوي وجميع آثاره ترتبط بحياة سابقة على التدهور، والشعر الرعوي في حقيقته قد تكرّس بوصفه شعر تلك الحياة. يقول <مايكل دريتن> في الأنشودة الرابعة (١٦١٩):

ذلك العصر البسيط، كان يغني للحب بنفس البساطة
فجاء التعطش للملك، وللسلطان الأرضي،
فجذب الراعي الصالح من بين ما أحاطه من صبايا،
لكي ينشد للقتل، وللمعارك الضروس.

إن الربط بين الرعوية وبين العصر الذهبي لا بد أن يؤدي إلى الربط بين الشعر البطولي، في الناحية الأخرى من الميزان الأدبي، وبين عـالم التـدهـور. إذا كـانت رحـلات البحث والإستكشاف، وتجييش الجيوش والنهب هي من آثار التدهور، فإن الأدب الذي يصوّر تلك الفعاليات، على ما فيه من روعة البطولة، هو نفسه دليل على التدهور. كان كتّاب عصر النهضة منتبهين دائماً لهذه الحقيقة، ولكن أحداً لم يتنـاولها بمـواجهة مباشرة شجاعة كمـا فعل <كـامويـنـز>. ففي مطولتـه بعنوان لـوسيداس وهي الملحمـة الوطنيـة البرتغـاليـة الكبـرى، وفي اللحـظة التي كـانت حملة <ڤـاسكـو دا گـامـا> على وشـك الإبحار، محوطة بمصير رائع (النشيـد ٤)، نجد شيخاً مجهول الإسم يصرخ في حماس ضـد المشروع بـأكمله، كاشفـاً في

الوقت، ذاته أن الخالق كان عليماً بجانب مظلم من ذلك الفعل البطولي، قديراً أن يُسلكه ضمن رؤياه الشاملة:

> يا أيها الجنس التعيس، يا ورثة حقيقيين لذلك المجنون الذي لم تقتصر خطيئته ومعصيته على أن حكم عليكم بالنفي البائس عن الفردوس، بل أبعدكم عن تلك لحالة الإلهية الأخرى من البراءة البسيطة الهادئة في العصر الذهبي، وأنزلكم عوضاً عن ذلك إلى عصر الحديد هذا، عصر آلات الدمار! والآن يغدو خيالكم الواهن مغرماً بهذا الطيش الذي يصف بجلائل الأعمال والإقدام ما هو ليس إلا ضراوة قاسية عند مخلوقات وحشية، ويتيه باحتقاره الحياة، التي يجب أن تكون دوماً في موقع عزيز، إن لم يكن لشيء فلأن مانح الحياة كان يعزّ عليه فقدان حياته.
>
> (الترجمة الإنكليزية: وليم سي. آتكنسن)

من وجهة نظر بعينها، إذن، تكون الرعوية أدنى أنواع الشعر وبخاصة إزاء الملحمة، ولكن من وجهة نظر أخرى لها أن تدّعي كمالاً ليس في الملحمة ما يضاهيه. فالحاجة إلى الفعل البطولي تنشأ بالضبط من ميل الجنس البشري إلى الشرّ، الذي بدأ بالظهور في العصر الفضي ثم في العصر البرونزي وبلغ ذروته في العصر الحديدي. فالأخطاء التي تتطلب إصلاحاً وتعويضاً تنشأ في اللحظة التي تستدعى فيها الجيوش وينطلق نفير الشعر البطولي الذي يخلّد تلك الدعوات، يعبّر <ڤرجيل> في النشيد الرابع عن رأيه في المطلب البطولي والأدب البطولي. فهو يخاطب طفلاً مجهولاً لم يولد بعد، وفي ساعة مولده سوف يعود العصر الذهبي، ثم يقدم صورة رقيقة عن تجدّد الأرض، لكنه لا يوحي بأمل في تغير جزئي أو كلّي في العالم. وهو يقول

عوضاً عن ذلك إن التحوّل سيكون تدريجياً: ستظهر <آرگو> جديدة، تشبه السفينة الأسطورية التي راحت تمخر عباب البحر بحثاً عن الجزّة الذهبية، وتبدأ رحلتها، وسوف يبقى من يشعل فتيل الحرب، وسيظهر <آخيليس> آخر يرسل إلى <طروادة> من جديد. وينطوي قوله على أن ملاحم مثل **ملّاحو آرگو** و **الألياذة** ستجد من يستمر على تأليفها. والشهوتان الدنيئتان، الشبق والبخل، ستستمران في إقلاق العالم، واغتصاب <هيلين> واغتصاب الجَزّة الذهبية سيستمران في الكشف عن عالم لم يعد ذهبياً. من الواضح أن الرعوية والملحمة يتداخلان في بعضهما على الدوام.

في الفقرة السابقة، تبيّن لنا الفرق الرئيسي بين العصر الذهبي عند الوثنيين وبين مثيله في جنة عدْن المسيحية. فالأول محكوم بدورة، وقد يعود للظهور عندما تستطيع حركة التاريخ أن تتخلّص من رداءة العصر الحديدي. لكن المسيحية لا تعِدُ بمثل هذا التجدد العام؛ فما يمكن إعادة خلقه من جنّات عدن يخص الروح الفردية، هي الفردوس في الداخل. ومع ذلك، فالعصر الذهبي إستعارة مناسبة مُثرية، وبهذا المعنى استعملها شعراء المسيحية في جميع العصور، كلّما كان الموضوع حياة آدم في الجنة. فنجد <گولدنگ> و<سانديز> مثلاً، في هوامشهما على ترجمة الكتاب الأول من **المتحولات** يفسران العصر الذهبي بعبارات مسيحية، وقد فعل ذلك <دانته> من قبل في الفردوس الأرضي الذي أقامه على قمة <جبل التوبة> في **المطهر**، ٢٧:

أولئك الناس في القديم الذين تغنّوا بالعصر الذهبي
وكل ما فيه مِن سعادة ـ ربما كانوا
على قمة <پارناسس> يحلمون بهذه المغاني البهيّة
هنا كانت جذور البراءة لكل ذرية البشر،

هنا الربيع لا ينتهي، هنا الفاكهة أفنان، هنا
الرحيق يسيل في كل ما عنه يخبرون.

(الترجمة الانكليزية: دوروثي سايرز)

والتداخل بين العصر الذهبي وجنة عدن يزداد تعقيداً بإدخال عنصر آخر ذي أهمية للرعوية، كما يبدو في المقطعين الخامس والسادس من قصيدة غنائية بعنوان <جنة عدن> من نظم <توماس تراهيرن>:

غيرَ الذي آدمُ في حالته الأولى
قط ما رأيتُ؛
فالفضة الصلدة وناشف الذهب
كانا ما يزالان تحت الأرض؛ وحظي من السعد
كان أشد اقتراباً من التليد
من مسرّات البراءة التي كان يراها
في بساطته الأولى.
تلك المحاسن التي كانت تزين جنّته في البدء،
لطفولتي
كانت التاج؛ والبساطة
كانت حمايتي منذ أن ولدتُ.

هنا، أخيراً، نجد ثلاثة من أحلام البساطة والسعادة متواشجة، وهي مما خبره الناس وحلموا به عبر العصور: حلمان بالمكان والزمان، وحلم بالزمان وحده. عند <تراهيرن> نجد أسطورة الطفولة تتضمن أسطورة العصر الذهبي الذي لا ذهب فيه إلى جانب أسطورة نعيم الجنة الذي لا تشوبه شائبة. وهذه الثلاثة جميعها يخيّم عليها شعور بالخسارة وبالرغبة في العودة.

الزمن والطبيعة هما المفهومان التجريديان الكبيران اللذان يُعنى بهما الفن الرعوي الجادّ. فغياب الجنة الذهبية لا يقتصر

على إغراق الإنسان في عالم من التغيّر (وهو ما يدعوه شكسبير في كما تهواه بعبارة «اختلاف الموسم/عقوبة آدم») بل إن ذلك الغياب يغيِّر طبيعة الإنسان جذرياً. ففي النظرة المسيحية الأولى تكون الطبيعة البشرية، المخلوقة في حالة من الكمال، قد حددها وأفسدها السقوط من الجنة. ويدخل الموت عالم الخليقة، ويضيع توحّد الإنسان مع الطبيعة في كمال الخضوع للخالق، بسبب بروز شهوة دنيئة متجذّرة. وينقلب تفوّق العقل على العاطفة بسبب اندفاع من الأسفل، وهو ما يشير إليه <ملتن> في العادة بإسم الإغتصاب، وتكون النتيجة نفياً من الجنة الرعوية، نفياً إلى عالم من التعب والكدح، ونظرة آسفة أبدية إلى الوراء نجمت عنها الرعوية. فإذا عدنا إلى الجنة، يجب أن تكون العودة مصحوبة بشعور أنها كانت موضع السقوط، ويمكن أن تكون كذلك من جديد.

فالسقوط إذن هو الشرط المسبق الأكبر للشعر الرعوي، وهو أكبر الخسارات جميعاً. ومن هنا جاء اهتمام الرعوية المضاعف بالبدايات الأولى للجنس البشري بأكمله، وبالبدايات الأولى لطفولة الفرد. فالإنسان بوصفه نمطاً والإنسان بوصفه فرداً يشعران أنهما في ما مضى من الزمان قد أقبلا إلى العالم يجرّران ذيولاً من غمائم المجد: ظلال السجن قد أطبقت ذات مرة في جنة عدن، وهي تطبق مرة أخرى في مسيرة كل امرىء من براءة نعيم الطفولة نحو البلوغ والنضج. والواقع أن تاريخ الجنس البشري يستعاد في تاريخ الفرد، وشباب الجنس البشري يجد ما يوازيه من شباب كل إنسان.

تستعيد الذاكرة دوماً قصيدة <هنري ڤون> بعنوان «الإعتزال» التي يصف فيها بساطة الجنة والطفولة بعبارة «براعم الخلود البراقة»، لذلك يكون السؤال عن الوسيلة التي يمكن بها بلوغ عودة إلى حالة النعيم تلك. وهذا بدوره ينطوي على

آمرين: ما نعدّه الأساس في تلك السعادة الأولى: البراءة أم السرور؛ ووسيلة بلوغ تلك السعادة: الطبيعة أم الفن. وفي الحديث عن الطبيعة في هذا الإطار من الأفكار نقصد الطبيعة بوجهيها: الطبيعة البريئة الكاملة التي كانت للإنسان قبل المصيبة في الجنة، والطبيعة التي صار إليها بعد ذلك، متقلصة، محدودة، فاسدة، تحمل الموت. كانت طبيعة ما قبل السقوط قد بلغت طيبها وسرورها بشكل طبيعي من دون جهد أو نَصَب. وطبيعة ما بعد السقوط، من ناحية أخرى، في حاجة دائمة إلى ما يقوّم سبيلها، من تربية وقانون وعادة، هي طبيعة مغروسة لا نابعة من الداخل. وهذا ما نقصده بالفن، مهارة معنوية مكتسبة. فعملية التعلّم تنطوي بالضرورة على درجة من التعب أو كدّ الذهن وهو نظير التعب الجسدي الذي فرض عقوبة على والدينا الأولين؛ وهذا التعب ومثيله هو كذلك وسيلة الخلاص. وقد يصوّر هذا المفهوم أحسن تصوير مقطع من قصيدة <توماس ڤون> بعنوان «الحجر»:

ربّنا الإله! هذا حجر،
صلد كأي حجر
شكلّته قوانينك في الطبيعة:
هو الآن بئر نابعة،
كما تبين قطرات كثار،
لأنه بالفن قد تطوع.

الصراع أو التعاون بين مفهومي الطبيعة يشكل الأساس في كثير مما سيعقب. كنا نتحدث عن الطرق التي تحاول البشرية بها دوماً أن تستعيد سعادتها الأولى بمعاودة الدخول إلى الجنة. إذا كان المرء يبحث عن رعوية السعادة وحسب فإن الدخول إلى الجنة يسهّل منه اعتبار أن الطبيعة البشرية ما تزال كما كانت على حالتها الأصلية، وأن النزوع نحو الاستمتاع ما يزال بريئاً

على ما فيه من نزق. إن التصرف «الطبيعي» بهذا المعنى ينطوي في الواقع على تجاهل السقوط وعواقبه، وعلى محاولة إقامة تواصل بين الذريّة وبين آدم الذي لم يسقط. والنزوع نحو التلذذ يخلق جنّة من وجه واحد من وجوه الجنة الأصلية، وذلك عن طريق نوع من ألعاب الخفّة الذهنية. لكن رعوية البراءة تتبع وسائل شديدة الاختلاف. فهي تتبيّن الطبيعة كما هي عليه، حالة من السقوط، وتستدعي النظام وحكم الفن لتنظيمها من أجل بلوغ الجنة الوحيدة التي يمكن للإنسان بلوغها منذ السقوط، وهي الجنة في الداخل. وفي هذه النظرة لا يرد سؤال حول تفوق الطبيعة على الفن الذي يزدريه اتباع اللذة وأصحاب البدئية، إذا كنا نقصد بالطبيعة تلك التي كانت موجودة قبل السقوط. والطبيعة الساقطة مسألة مختلفة تماماً، يتفوق عليها الفن لأنه قادر على إصلاحها. فهو قادر على تناول عالم برونزي وتقديم عالم ذهبي مكانه. بهذا المعنى يخلق الفن طبيعة جديدة؛ والسعادة التي يرمي إليها تنطوي على ارتقاء. وبدل النظر إلى الوراء في أسى على الفردوس القديم ينظر إلى فردوس المستقبل؛ مثل ذلك نصيحة <ميكال> كبير الملائكة لآدم قبيل طرده من الجنة:

عليك أن تضيف
أفعالاً تكون مسؤولة أمام معرفتك، أضف إيماناً،
أضف فضيلة، صبراً، تحمّلاً، أضف محبة،
سوف تدعى مستقبلاً بإسم الإحسان، هي الروح
من كل ما سواها: عندها لن تكون كارهاً
ترك هذا الفردوس، لأنك سوف تملك
فردوساً في داخلك، أكثر سعادة.

(الفردوس المفقود ١٠/٥٨١/٥٨٧)

تتقبل النظرة التقليدية عالماً من براءة سقطت إلى

جانب عالم من الخبرة يتبعه بالضرورة على أمل بلوغ براءة أخرى على الجانب الآخر. لقد مرّ بنا التعبير عن هذه النظرة عند <دانته> في **المطهر** حيث تقود رحلة الشاعر إلى عودة ثانية إلى الفردوس الأرضي بعد الإرتقاء إلى جبل التوبة. ويتم البلوغ خلال جهد روحي وتربية يشرف عليهما، في هذه الحالة بالذات، العقل والوحي معاً في شخص <فرجيل> و <بياتريس>. وترد فكرة مشابهة عند <كاستليوني> في الكتاب الرابع من **حاشية البلاط** في نقاش يدور حول الفضائل الأصلية بشكل عام وحول الاعتدال بشكل خاص. وتطبيق هذه الفضائل على ذهن الحاكم من شأنها أن تمنحه، كما يقول الكتاب، «طريقة وأسلوباً في الحكم الصحيح: وهذه وحدها تكفي لإسعاد الناس ولاستعادة ذلك العصر الذهبي إلى الأرض من جديد، وهو العصر الذي يقال إنه كان موجوداً في ما مضى من الزمان يوم كان <ساترن> هو الحاكم بأمره».

(الترجمة الإنكليزية: سي. سنگلتن)

على قدر ما يبدأ الشعر الرعوي بحنين إلى عالم من البساطة الريفية، من منظور محيط بالغ التعقيد، فإنه، في بداياته في الأقل، يعبّر عن تفضيل الطبيعة على الفن. وهذا ما يمكن أن ندعوه بالشرط المسبق للرعوية. كان شعراء عصر الإنبعاث ينظرون إلى البلاط على أنه قلب المدينة والعالم الأصغر لشرورها؛ والتحوّل إلى عزلة ريفية يمثل بحثاً لاستعادة البراءة. والشكاوى المتراكمة ضد حياة القصور التي أقامتها المراكز الأوربية الكبرى تشير جميعها إلى هذا الإتجاه. وهي تمثل خليطاً من هجمات، بأسلوب <جوفنال> على فساد المدينة، وإعجاب، بأسلوب <هوراس>[٢]؛ بالطموحات المحدودة والشهوات المعتدلة في حياة الريف. وقصيدتا <وايات>[٣] بعنوان «الحياة الوسطى المطمئنة» و «حياة أهل

الحاشية» هما من هذا النوع الذي يمدح «الاعتدال الذهبي» في الريف ويفسّر سبب تفضيل الشاعر على حياة زلقةٍ في حاشية البلاط وجوداً في إقليم <كِنْتْ> والعالم المسيحي/ بين ربّات الفنون». وثمة إلى جانب ذلك مجموعة كاملة من القصائد الغنائية عن حياة البلاط تخلو من الزخرفات المألوفة في الرعوية، لكنها تشبهها في الأساس من حيث احتفائها بالهدوء الداخلي. وهذه تتراوح بين قصيدة <ادوارد داير> بعنوان «ذهني مملكتي» إلى قصيدة <توماس ديكر>[٤] بعنوان «أأنت فقير، وتنعم بغفوات ذهبية؟» إلى قصيدة <روبرت گرين> بعنوان «حلوة هي الأفكار التي تنمّ عن قناعة». وأخيراً ثمة الأحاديث الفردية الشهيرة عند شكسبير كما في هنري السادس، ج ٣ (٢/٥/١ - ٥٤) و هنري الخامس (٤/١/٢٣٤ - ٢٨٨) حيث توضع الإضطرابات في حياة الملوك في مواجهة الهدوء في حياة الريف، وهو شعور لو تطوّر في اتجاه آخر لوصل بطبيعته إلى الفن الرعوي.

في التطلع إلى العالم الريفي كمهرب من التَمَدْيُن، يحدد هؤلاء الشعراء مظهراً من العصر الذهبي أهمله تماماً شعراء الشهوة، فيه خلوّ من الصخب والكدح. فالعودة إلى الطبيعة عندهم تعني عودة إلى سلوك وتصرفات فيها بساطة وبراءة. وهذه في النهاية، بالطبع، نظرة بسيطة، غير مكتملة، لكنها في الأقل تمثل تحركاً في الإتجاه الصحيح، لأن ما تبدو عليه حياة البلاط من وجهة نظر الريف قد تؤدي في النهاية إلى إصلاحها.

ثمة ملاحظة مهمة عن هؤلاء الشعراء الذين يؤكدون على الهدوء في حياة الإعتزال وهي أنهم لا يذكرون شيئاً عن الريف بوصفه مسرحاً للحب وممارسة الغزيرة الجنسية بشكل طليق. فالعودة إلى الطبيعة عندهم لا تدفعها رغبة شهوانية أو تحرير المشاعر بل تعقيدات اجتماعية تفوق الاحتمال. وعلى النقيض

من ذلك نجد عند شعراء الشهوة موقف الإتساق مع الطبيعة الذي يبرز فكرة البراءة الخلقية والخصب والعطاء الذي لا يقصّر عما يوجد منه لدى الطبيعة نفسها. وهذه النظرة هي ما تعبر عنه في العادة ألسنة كبار الغواة في شعر الحب في عصر الإنبعاث مثل <لياندر> في شعر <مارلو> و <ڤينوس> عند شكسبير و <كوموس> عند <ملتن> ويسري تحت ذلك كله مفارقة ساخرة. إن أولئك الذين يعتقدون أن الفن أدنى منزلة من الطبيعة يعتقدون عادة أن الإنسان ما زال يعيش في حالة ما قبل السقوط من الجنة، لذا فهو قادر على استعادة ضروب سعادتها متى يشاء. وليس من المدهش أن نجد نظرة عاطفية عن طبيعة الإنسان بهذه البراءة والخلوّ من الإثم في رغبتها في السرور تزدهر في أبهى أشكالها في شعر الحب. فإذا كانت واحدة من طرق استعادة الفردوس المفقود بالتوبة وسلوك الفضيلة وبساطة العيش فإن الطريقة الأخرى تكون باستمتاع دون قيود بالغرائز «الطبيعية». وفي توفيرها الفراغ لمثل هذا الإستمتاع تكون الحياة الرعوية أنسب مجال لمثل هذه الفكرة. إن «أستاذ الحب» الأعظم <أوڤيد> نفسه هو القائل محذّراً إنك إذا أبعدتَ «الفراغ» فإن قوس <كيوبيد> سوف ينكسر.

إن رعوية السعادة تؤدي إلى فكرتين مختلفتين، واحدة تجعل من الطبيعة القانون الشامل والأخرى تضع الفن في نفس المقام. وقد كان تاريخ الرعوية لزمان طويل أحد المواضع التيَ تظهر فيها بوضوح شديد المواجهة بين هاتين النظرتين. والواقع أنه يستحيل عدم ملاحظة ذلك بسبب التشابه المطلق تقريباً في الشكلين اللذين تظهر فيهما الرعوية، كما نجد في كلام الجوقتين عن العصر الذهبي في أعظم مثالين من الدرامه الرعوية في ذروة عصر الإنبعاث في إيطاليا وهما آمينتا من عمل

<تاسّو> و الراعي المخلص من عمل <گواريني>[٥]. سبب التشابه أن <گواريني> تحدّى مفهوم <تاسّو> بأكمله عن ذلك العصر الذهبي واستعمل نفس الصور والمصطلحات التي إستخدمها سلفه، ونفس الوزن والقوافي، لكي يثبت موقفاً فكرياً على تمام الاختلاف.

يتكون كلام الجوقتين من تعبيرات غنائية عن موضوع الحب في العصر الذهبي، وهي لا تتميز بجمالها الفائق وحسب، بل لأنها كذلك تعزل عنصر الحب الذي رأيناه مظهراً وحيداً من مظاهر الرغبة في ذلك الزمن البدئي من السعادة. يؤكد <تاسّو> في حبور بالغ نظرة طبيعية صرفاً عن الحياة والحب في ذلك الزمن السعيد، والعصر الذهبي عنده ليس ذهبياً بسبب ما تغدقه الأرض تلقائياً من خيرات، ولا بسبب خلوّها من الحرب، بل لمحض أن «معبود الأخطاء، معبود الخديعة» الذي يدعوه «الرعاع الحمقى» بإسم الشرف لم يكن قد ظهر بعد بين «القطيع المغرم» من العشاق. وقانون الطبيعة المعروف لدى تلك الأرواح الهانئة، كما يتغنى به <تاسّو>، هو القانون الذهبي السعيد الذي حفرته على قلوبهم «ما يجلب السرور مشروع». تتكون القصيدة من خمسة مقاطع، تلخص الأبيات الثلاثة الأخيرة فيها هذا الموضوع باستذكار نبرة من <كاتولّوس> [٦] تجمع مبدأ «أقطف النهار» إلى نغمة من الحزن رقيقة:

لنحبَّ ما وسعنا الحب، فلسوف تغرب الشمس ثم تشرق،
لكن نورنا الضئيل إذا ما غاب،
فإنه سيختفي، ويسحب النوم عليه حلكة ليل لا ينتهي.

والحلّ من أجل ذلك، رغم كونه أشد حزناً، يشبه ما يقدمه <مارڤيل>[٧] في قصيدته «إلى حبيبته الصّدود» حيث يقول:

إذا لم نستطع إيقاف دورة الشمس فلنعجّل في حركتها بدورة سريعة من المسرّات تعتّم على أثر الزمن؛ فاللحظة الحاضرة تبتلع الماضي والمستقبل، وتغدو الإثنين معاً في الواقع.

ويكون جواب <گواريني> عن ذلك تقديم العصر الذهبي في إطار أخلاقي صرف، كان زماناً ذهبياً لذات الأسباب التي ينكرها <تاسّو> **علاوة على** حقيقة أن «لهيباً مشروعاً» قد شب في حنايا الحوريات وأهل الريف. وهكذا يتدنى الحب في المرتبة ويتأطّر بالأخلاق، لا ينعزل ويتحرر كما عند <تاسّو>. ولأن ناحية المواجهة المباشرة تغيم في الترجمة الرائعة التي صنعها <سر رچارد فانشو> عام ١٦٤٧، فقد اعتمدتُ على ترجمتي الخاصة من كل من <گواريني> و <تاسّو> من قبل. وإذ يصوغ <تاسّو> قانون الطبيعة بعبارة «ما يجلب السرور مشروع» نجد <گواريني> يصوغه بعبارة عنيدة مقتضبة تفيد «يجلب السرور إذا كان مشروعاً». ففي الحالة الأولى ترفع الطبيعة فوق الفن (صفة المشروعية) وفي الأخرى ينقلب التسلسل ولا تعود العناصر متصارعة بل متعاونة في تناغم. ومع أنه أقل أصالة وأدنى مرتبة في الشعر، نجد تعبير <گواريني> عن الموضوع أقرب إلى المألوف الموروث. ثم إن الخلاصة عنده لا تستحضر سابقة وثنية من <كاتولّوس> بل تراثاً مسيحياً عن الحياة بعد الموت:

لنعش في أمل، فالشمس الغاربة تشرق؛
وضوء السماء يكاد يغيب
في الفجر، الذي يحمل لنا ضوء النهار المرغوب.

وقد نلاحظ بشكل عابر أن <ملتن> في «ليسيداس» كذلك يستوحي هذه النبرة التراثية عن الشمس من شعر الشهوة الوثني ويرتفع بها حتى تصير رمزاً من رموز القيامة.

إن الميل إلى الهروب، تحت ضغط رغبة في حياة غريزة «نقية»، لا محض هروب من العواقب بل من فكرة السقوط نفسها، هو ما نجد التعبير عنه في وضوح شديد في كلام الجوقة عند <تاسّو>. إن مما يدعو إلى السرور القول إن غرائزنا كانت على الدوام سعيدة، هانئة نقية، وإن بين الرغبة وتحققها لا ضرورة لتدخل من اعتبار مشروعيتها. ولكن القول بوجود مفارقة ساخرة مقصودة في أشعار <تاسّو> لهو احتمال يجب ألا يستهان به. إن البلاط الذي كان يستمع إلى هذه العواطف في أول تعبير عنها كان بلاطاً يتمتع برخيّ العيش، لكنه كان مع ذلك بلاطاً مسيحياً في إيطاليا لم يعد يحكمها الثلاثة الكبار[٨]. ثم إن هناك إشارة رهيفة عند أدق نقطة، تفيد أن الطبيعي ليس طبيعياً بأكمله، بل خليطاً من الفن والطبيعة: فالطبيعة تحفر قانونها في قلب أهل الريف في العصر الذهبي. ورؤية العالم غير الساقط يجب التعبير عنها، يمكن التعبير عنها، بلغة عالم ساقط وحسب، عالم شهد خلق الفنون.

وهكذا يكون كلام الجوقة عند <گواريني> كشف نقاب عما هو مضمر عند <تاسّو> دعوةً لإعادة التحرر من حماس مؤقت يدرك أنه حماس في أشد لحظاته. ويوجد نفس الوضع في العلاقة بين ما قد يعدّ أشهر قصيدة غنائية ريفية في الإنگليزية. وبين قصيدتين كتبتا جواباً عنها: قصيدة <مارلو>[٩] البهيجة بعنوان «الراعي المشوق يخاطب حبيبته» وجواب <رالي>[١٠] الأخلاقي الوقور «جواب الحورية للراعي» وقصيدة <دَنْ>[١١] الهجائية الواضحة «الطُعْم».

إذا استثنينا كون المتحدث نفسه راعياً وليس فارساً، تكون قصيدة <مارلو> مشابهة في موقفها لنمط پاستوريل القروسطي، ذلك النمط الغنائي الذي يتحدث عن مقابلة عرضية بين فارس مغامر وبين راعية يدعوها إلى لحظة من اللذة ترفضها

الراعية في الغالب. يكشف نمط پاستوريل عن ذلك المزج بين طبقتين من المجتمع في محيط رعوي سوف يكون موضع اهتمامنا لاحقاً عندما يكتسب النمط الرعوي طابع الفروسية في قصص الخيال النثرية الكبرى في القرن السادس عشر. تعرض قصيدة «الراعي المشوق يخاطب حبيبته» موقفاً في غاية الغموض، ففي حين يفترض أن مُقدِّم الدعوة يعيش في عالم البساطة الطبيعية، نجد براعته في فن الخطاب وتنوّع هداياه المترفة (ليس بينها أجبان ولا أزهار ولا مزامير قصب) لا تجعل منه شخصاً بسيطاً على الإطلاق. والطيور عنده تفرِّد، ولكن ليس بألحان الغاب الطليقة المألوفة، بل بتلك الأغاني الجماعيّة المعقدة التي تحمل اسم «مادريگال». وهو يقدم «ملاوي من الذهب الخالص» و «مشابك مرجان وأزرار كهرمان» وهي أشياء ليست في متناول طبقته عادة. وتحديد خبرته بأصباح الربيع تمثل نسياناً بهيجاً لدورات الزمن الطبيعية. والمزج بين عالمي الطبيعة والفن يدعو إلى الشك، كما أن الدعوة إلى عالم من السرور غير المشوب والتراخي يؤكد هذا الشك. ويبدو أن العذوبة الغنائية في القصيدة لذلك تنطوي على مفارقتها الخاصة، وهو تعقيد يحدّ منه ما يبدو من بساطة. ولا يسمح للراعية عند <مارلو> أن تجيب بشيء. لكن ذلك ما يفعله <رالي> بالكشف عن نوايا دعوة الراعي بأسلوب يشبه أسلوب <گواريني> في معالجة المحيط والصور الشعرية والقوافي عند <مارلو>. وسبب ذلك أن من يبدأ التنغيم في عصر الإنبعاث على لحون «أقطف النهار» التي تغنّى بها <هوراس> و <كاتولّوس> فإنه لن يعدم من يهمس في أذنه «لنهرب، لنهرب». كلا المزاجين ينبع من نفس الشعور بمرور الزمن، لكن الشهواني يخلق أبديةً من اللحظة التي تجمع الماضي والحاضر والمستقبل في كلٍّ واحد، بينما الأخلاقي يلتزم الحذر

في التفريق بينهم. عندما يحاول الحب أن يعيد خلق العصر الذهبي كما وجد مرة ولن يوجد بعدها، فإن التوجّه الوحيد يكون نحو حقائق الزمن والتغيّر مما يصدر عن فقدان الجنة. تجاه «صباح أيّار»[١٢] عند <مارلو> يضع <رالي> بالمقابل صورة الزمن يسوق القطعان من حقول أيار إلى حظيرة الشتاء؛ وتجاه أغنيات الطيور الرخيمة، يورد أغنيات <فيلوميل>[١٣] لتذكّر بخطيئة قديمة من المشاعر المتغيرة والإغتصاب والقتل. والقصيدة بمجموعها أكثر قتاماً واقتضاباً واقتراباً من لغة الأمثال في تأثيرها مما يتوقع المرء، لكن جدّيتها بالذات دليل على الموضوعات الكبرى التي تقوم عليها الرقة الغنائية الخفيفة في القصيدة التي يتوجّه <رالي> إليها. ويشترك <رالي> مع <مارلو> في التعبير عن الأسف الذي تقوم عليه القصيدتان («لو أن الشباب يدوم»، «لو أن الأفراح لا يحدّها زمن») لكنها ترى العالم ساقطاً تماماً؛ والطريق إلى السعادة لا يكون بالعودة إلى الوراء في الزمان.

والقصيدة الثالثة في هذا السياق تذهب خطوة أخرى في توكيد وجود سقوط، وبذلك تكشف عما خفي من نوازع التمتع في قصيدة <مارلو>، وهي تفعل ذلك بشيء من المفارقة، وبسخرية فَكِهة من الذات؛ فهذا العاشقان غير قانعين بالأنواع المألوفة من السعادة بل يسعيان إلى خلق «ملذّات جديدة». ينطلق <دَنْ> من الموقف الموجود أساساً عند <مارلو> ويحوّل المشهد ببراعة من مشهد رعوي إلى مشهد صيد السمك. وهذا الحدث المثير يتطلب نظرة عجلى على تطور غريب في النمط الرعوي في أوائل القرن السادس عشر. تعنى الرعوية بشكل مطلق تقريباً بحياة الرعاة، لكن واحدة من أغاني الرعاة عند <ثيوكريتوس> رقم ٢١ تلقي نظرة على حياة صيادي السمك، التي لا تقصّر عن حياة الرعاة في البساطة

والتأمل، إذا كانت تقصّر في اهتماماتها الغنائية والغرامية. لكن هذا التحوّل الشامل في المشهد من الحقول والمروج المألوفة إلى ساحل البحر نجده عند شاعر من نابولي اسمه <سانّزارو> في قصائد باللاتينية بعنوان أغاني السمّاكين؛ وقد غدت هذه القصائد مثالاً يحتذى لمدة قرنين من الزمان، وأحسن أمثلتها أغاني الساحل التي نظمها <فنياس فليچر> في أوائل القرن السابع عشر.

يبيّن <دَنْ> وعياً بهذا التراث الذي يتعلق بالرعاة والسمّاكين، لكن تحوّله إلى مشهد الساحل يتم ببراعة ومكر، ولأسباب خاصة به. ومع أن المتكلم هو الذكر ثانية، تكون المرأة هي المسيطرة على الموقف بفعل خضوع عاشقها، وتكون النتيجة أنه يُشبَّه بالسمك الذي ينقاد إلى الشباك. وقد ينطوي هذا على مفارقة تشير إلى عبارة «صيادَي الرجال» في الإنجيل [متّى ٤/١٩] إلى جانب كونها بالتأكيد إشارة إلى المألوف من تمثيل «العاهرة» في كتب الشعارات في عصر الإنبعاث بصورة امرأة لها قرنان كالمعزى، تسحب شبكة ملأى بالسمك؛ ومثل ذلك تصوير كليوپاترا عند شكسپير في صورة امرأة ماكرة تصيد الرجال (٢/٥/٨ وما بعد) وعند <تاسّو> نجد الساحرة <آرميدا> تحوّل عاشقيها المنبوذين إلى سمك فعلاً (١٠/٦٦). إن التطورات في المشهد وتصوير الشخصيات والنبرة تدفعنا إلى قياس المسافة التي قطعناها بين وضعية رعوية بادية البساطة وبين تطور أشد تعقيداً بادي المفارقة. كأن هذه القصائد الثلاث تستقطر عدداً من القضايا الكبرى التي دفع إليها مفهوم الحب في العصر الذهبي.

إلى هنا وكان اهتمامنا في الأساس ينصبّ على تعبير غنائي عن هذه الأفكار، لأنها تطاوع ذلك النمط بشكل خاص. وعندما تنتقل تلك الأفكار إلى الفن القصصي، تغدو قادرة على إنارة

جوانب من الخبرة البشرية، وبخاصة ما يتعلّق منها بالحب الرومانسي. قصيدة <مارلو> بعنوان «هيرو وليادر» ليست من النوع الرعوي بأي من المقاييس المألوفة، ولو أنها حكاية عن غرائز بدئية تنشد الإستمتاع، يُشذّب منها فن دقيق لتبدو كأنها براءة بدئية لم يُصبْها تعليم ولا مِران. والطرافة الكبرى في القصيدة تنبع من مثل هذا التضارب بين الطبيعيّة والفنيّة، وهو تضارب يبلغ ذروته في الخطاب الطويل الذي يبدأ بالبيت ١٩٩ من تلك القصيدة الكبرى، حيث يستعمل <لياندر> غاية الفن لإقناع <هيرو> أن رغباته بريئة وطبيعية أساساً. وما يسوق من مناقشات هي المألوف عند المتحرر الذي يتبع الطبيعة في مسعاه لإعادة خلق العصر الذهبي وما فيه من حرية في الحب، وليس من المدهش أن نجد إشارة صريحة إلى العصر الذهبي في نهاية المقطع الأول من تلك القصيدة. وبعد أن يكون العاشقان قد اتفقا على موعدهما الأول في الليل، تتوقف الحكاية الرئيسة، ويقدم <مارلو> بأسلوب <أوفيد> حكاية داخل حكاية تستغرق أكثر من مئة بيت، وقد جرت العادة على اعتبارها مسلّية، لكنها استطراد غير ضروري. تدور الحكاية حول غرام <ميركري> براعية، وهي لذلك حكاية ذات طابع أسطوري ورعوي معاً. والحكاية في ظاهرها تريد أن تفسّر لماذا كانت ربّات القدر، التي يهرع إليها <كيوبيد> في الحكاية الأساسية ليلتمس النجاح للعاشقين، معادية له وللحب. والحكاية معقّدة تتطلب تلخيصاً سريعاً: وقع الإله <ميركري> مرة في غرام صبيّة قروية أعرضت عنه - «كبرياء الشموخ التي تقيم/ في بروج مشيدة توجد غالباً في أكواخ الرعاة» - لكنها أخيراً تستجيب لتوسّلاته وتفرض عليه واجباً ليبرهن على حبّه، وذلك أن يسرق الرحيق من <يوف> كبير الألهة لكي تبلغ الخلود

(«جميع النساء طموحات بـالطبـع»). ويستجيب <ميركـري> لـلأمر، فيـطرده <يوڤ> من السمـاء، فيشتكي العاشق عنـد <كيوبيد> الذي يجعل ربّات القَدر تحنو على <ميركـري> وتزيل خصمه عن عرشه. وبعد ذلك تسير الحكاية إلى ذروتها:

أعطوه ما كان يريد، ومن جديد
بدأ <ساترن> و <أوپس> عهدهما الذهبي.

يبدو أن الحب قد أفلح في إعادة خلق العصر الـذهبي، وعاد بمقدور الحب الرومانسي أن يزدهر طليقاً من جديد، أما «القتل والإغتصاب والحـرب والشبق والخيانـة» فقد تـولّت مع <يوڤ> في «مطاوي الجحيم». لكن المفارقة الأخيرة سرعان ما تتبع هذه الإستعادة العجيبة للعهد الذهبي بفعل ما يستخدمه <كيوپيد> من وسائل مـريبة. والعصـر الذهبي الثـاني قصير بشكل لا يعقل («لكن هذا الزمان المبارك لم يدم طويلاً»)، لأن <ميركري>، كأنه الدليل على ما وضع <رالي> من قيـود مفادها أن الشباب لا يدوم، والحب لا يزهر، والحقيقة لا ترد على ألسنة الرعيـان، ينقلب في تهوّر حـول ما قـدّم من وعد لربّات القَدَر، يزدري حبّهم، وتكون النتيجة سقوط <ساترن> من جـديد وعـودة <يوپيتـر> إلى عليائـه ومعه جميـع شرور حكمه.

والهدف الواضح من هذه الحكاية بالطبع، أن ربّات القَدَر غـدون معاديـات لإله الحب <كيـوپيد> بسبب رعـايتـه حب <هيرو> و <لياندر>، وأن الحب ينتهي لا محالة إلى نهاية محزنة. لكن الحكاية المتشعبة ليست محض قطعة منتفخة من الزينة الـرعويـة ـ الأسطوريـة. إنها متصلة جـوهريـاً بالحكـاية الرئيسة. فحب <هيرو> و <ليانـدر> يتظاهـر بإعـادة خلق

العصر الذهبي بـالإدعاء أنـه يتحرك في محيط من النقـاء غير مشوب. يقول <ليآندر>: «ستكون كلماتي لا شائبة فيها مثل شبابي / مفعمة بالبساطة والحقيقة العارية»، ولا يلبث أن ينطلق بواحدة من أبلغ الهجمات على البكورة قبل أن يكتب <ملتن> قصيـدة «كومـوس». يعرض حب <ليـآندر> نفسـه على أنـه «طبيعي» صـرف، لكن مجادلاتـه أن العـذرة يجب أن تكـون موضع استعمال دائم تعتمد على أمثلة من عالم الفن: لا فائدة من السفن حتى تبحـر، آنيـة النحـاس قـد صنعت من أجـل الاستعمـال، الكنز عقيم حتى «يستعـار منه». وغـريزة التملّك والتمتّع البدئية، في محاولتها توكيد نفسها غير مشوبة وطبيعية، لا بد لها أن تعبّر عن نفسها بعبارات بارعة، خاسـرة في آناء ذلك بمفارقة ساخرة عجيبة. مثل «راهبة» في معبد <ڤينوس> تكون <هيرو> قادرة على تقييم حب يهدف بنقاء (والتوريـة مقصودة) نحو تمـام الوصـال. وهو الحب يحمـل بذور دمـاره بالذات منذ البدء.

واستخدام الفن للتظاهر بأن الطبيعة بريئة، ولا حاجة لذلك للفن ليسيطر عليها، أمر يحمل عوامل إخفاقه معه كذلك، كما يحمل سخرية ومفارقة: والأوهام البشرية تبعث دوماً على هذه جميعاً، وهذا في الأساس ينطوي على استخدام العقل لإفساد العقل. ويرد هذا الموضوع، مع كثير غيره مما نتناوله في هذا المقطع، في قصيدة ملحمية هي كذلك ليست رعوية بالأساس، لكنها تضم دوماً موضوعات تؤدي إليها الرعويـة، وبخاصـة ما يتعلق منها بالعصر الذهبي والطبيعة والفن. فالكتاب الثاني من **مليكة الجان**، في حكاية الاعتدال، يعالج العصر الـذهبي في اثنتين من فقـراته الكبـرى، وذلك في مقـابلة <گايـون> مع <مامون> في النشيد السابع، وكذلك في مقابلة <اكراسيا>

في خميلة النعيم في النشيد الثاني عشر. كلاهما يغري بالذهب، الأول بالتوجّه إلى البخل، والآخر بالتوجّه إلى الشبق في فردوس أرضي حيث تكون أوراق الشجر نفسها من الذهب. في كهف <مامون> يكون الذهب حقيقياً ملموساً، وقد صُنع من ذلك الذهب نقود وسبائك؛ وفي خميلة <أكراسيا> صُنع من الذهب أشياء طبيعية تمثل اللبلاب والكروم. تمثل خميلة <أكراسيا> هجوماً أشد وقعاً على البطل، لأن خميلتها، وهي جنة حب تتردد في أفيائها دوماً نغمة «إجمع الورود» إنما تستخدم الذهب رمزاً لتحرر الأشواق: وفي تفسير حرفي للخصائص الذهبية في العصر الذهبي، تستخدم الذهب للإيحاء بأن الطبيعة لم تسقط بعد وان الناس ما زال بوسعهم العيش في زمن ذهبي عندما يغدو دافع الشوق في غير حاجة للكبح. و «خميلة النعيم» تقوم في أوصافها بالدرجة الأولى على أوصاف جنائن الساحرة <أرميدا> عند <تاسّو> صاحب أورشليم محرّرة، ومن الطريف أن نلاحظ أن <تاسّو> يوازي صراحة بين الخميلة والعصر الذهبي. يقوم كائن جميل من المقيمين في تلك الجنة بتحيّة الجنود الذين قدموا لاستدعاء <رينالدو> من حياة الإنطلاق وسط تلك المفاتن، فيقول: «يا أيها الناس الذين كتبت عليهم السعادة.../ ليروا هذا النعيم، هذه الجنة، هذا الفردوس»، ثم يواصل بنفس المعنى:

هنا المكان الذي يمكنكم فيه تهدئة
أحزانكم الماضية، هنا ذلك السرور والنعيم
مما ازدهر في العصر الذهبي التليد.

(١٥/٦٢ - ٦٤ الترجمة الإنكليزية إدوارد فيرفاكس)

كما عند <تاسّو>، تكون الجنائن عند <سپنسر> محاكاة ساخرة حول العصر الذهبي لا صورة العصر نفسه. فمناخه ربيع دائم؛ وهو مكان لا اعتدال فيه، هواؤه يخلو من حرارة لافحة أو «برد متطرف»، ويا للمفارقة. والسماوات نفسها فوق هذا المكان، الذي لا يعرف حدوداً للسرور، تطلّ على خمائل «معتدلة الفصول/ تناسب في رقتها» من يسكن فيها.

والمكان جميعه يستخدم فيه الفن بشكل ماكر لا بشكل خلاق، ليوحي ببراءة أولى تولّت إلى الأبد، وحيث يتوجّب على الفن نفسه، في استعمالاته الأفضل، أن يسعى لإعادة خلق تلك البراءة بشكل مختلف تماماً. والفن يسطو على الطبيعة هنا في محاولة ليظهر بمظهر الطبيعة نفسها، وليخفي حقيقة أن هذه ليست جنة عدن أخرى، بل جنة من الفساد يتوسّطها ما يشبه <ڤينوس> مثالاً من التحلل يستلّ الحياة ببطء عنيد من جندي يحيا في فراغ وعزلة. يقوم <گايون> بتخريب تلك الحدائق لأنه يراها على حقيقتها، محاولة عامدة ساخرة لتجنّب الواقع. وانطلاقته المفاجئة في عنف ليس من طبعه يأتي نتيجة معرفة النفس؛ فهو الآن يمثل الإعتدال مجسّداً، وهي فضيلة تنطوي على الحكم الصحيح على النفس، وبوسعها إستعادة العصر الذهبي بالطريقة الوحيدة التي يمكن استعادته بها حقاً، وهي طريقة تقف على النقيض من التلذذ العاطفي الكئيب.

يستطيع <گايون> إدراك زيف العصر الذهبي المستعاد خلقه عن طريق رعوية السعادة عند <اكراسيا> لأنه سبق أن استُدعي لتوكيد الحقيقة في رعوية البراءة. وعند نزوله إلى كهف <مامون> يكون رفضه إغراء الثروات والكنوز سبباً في تفجّر الغضب من مزاجه. ويتساءل <مامونُ>، استجابة لسرد طويل من <گايون> عن الشرور التي تولدها الرغبة في الثروات،

لماذا إذن يجهد الجنس البشري نفسه دوماً في بحث دؤوب عن الربح؟ ويكون جواب <گايون> إن الإفراط هو السبب مما يؤدي به إلى التأمل في مصادر ذينك الإزعاجين: الشبق والبخل (ورمزهما بالطبع <اركاسيا> و <مامون>). ودورهما في السقوط من عصر ذهبي إلى عصر حديدي:

العالم التليد، في ازدهار شبابه الأول،
لم يجد نقصاً في نعمة خالقه،
بل تلقّى مسروراً شاكراً، وبصدق غير مشوب،
خيرات الكريم الجليل،
مثل حياة الملائكة كانت ثمة سعادة البشر:
لكن كبرياء العصور اللاحقة، كجواد يغتذي بالقمح،
أساءت الإفادة من نعماها فتضخّم الغنى
حتى غدا شبقاً أثيماً، وراح يتجاوز
حدود طاقته، وحاجته الطبيعية الأولى.

ثم بدأت يد لعينة نحو الرحم الهادىء
من جدّته الكبرى تمتد بحديد لتجرحه
بحفر كافر. فوجدت بداخله
ينابيع من ذهب وفضة عارمة،
ومنها تكونت رغبته الفائقة
التي ضمّها سريعاً إلى كبريائه الشموخ؛
ثم بدأ البخل من خلال عروقه يبعث
لهباته الجشعة، ويوقد ناراً تلتهم الحياة.

(١٦/٧ - ١٧)

لا شك أن العصر الذهبي، أمام عقل كعقل <مامون> سيتخذ مظهر زمان من الحرمان غليظ لا يريد استرجاعه أمرؤ

يتمتع بفهم وبصيرة. فهو مثل <اكراسيا> التي يرتبط بها عن كثب، يسعى لإعادة خلق العصر الذهبي بشكل حرفي. فعنده يكون الإنحدار من العصر الذهبي حقيقة واقعة، لكنها حقيقة يفرح بها لأنها تمثل تقدماً على «حالة بائسة». وفي هذه الناحية على الخصوص يختلف <مامون> عن <گايون> الذي يقبل السقوط على أنه حقيقة، ويعلم أن العصر الذهبي لا يمكن تجديده بشكله الأصلي، لكنه يدرك مع ذلك إمكان إعادة إقامته بفعل الفضيلة التي هو بصدد أن يغدو تجسيداً لها. إن التفاتة الحنين إلى العصر الذهبي ضرورة مطلقة لكي تقدم إحساساً بالإتجاه في سعينا لاستعادته؛ فمع تقدم الزمن يزداد ذلك العصر بعداً، ومع ذلك فهو أمامنا يدعونا.

في تعريف حالة إنسان ما بعد السقوط، يعترف <گايون> بحدود قدرته بوصفه كائناً بشرياً، مدركاً في الوقت نفسه نتائج السقوط في إطلاق مشاعر الشبق والبخل إلى جانب الحاجة إلى فن لإقامة سيطرة فعالة على تلك المشاعر. ثم يتعلم بالتدريج ضرورة المهارة الخلقية، ويلاحظ أنه عندما يدخل «خميلة النعيم» نراه «يلجم إرادته ويكبح قوبه» وهي استعارة بلاغية يستعملها <سپنسر> ليذكّرنا أن أكثر الصور شيوعاً عن الإعتدال في العصور الوسطى وعصر الإنبعاث هي صورة امرأة تمسك بلجام.

إن الشعور بالتعب والجهد الضروريين لسلوك الفضيلة مما نجده هنا في صورة اللجم سبقتها صور في بضعة مقاطع أخرى من الكتاب الثاني الذي توجد فيه صور مألوفة عن النمط الرعوي. ففي حديث <براگادوجيو> مع <بلفيبه> (٣/٣٩ - ٤٢) وكذلك في تنويمة <فايدريا> التي تنشدها على مسمع <سيموخليس> (٦/١٥ - ١٧) نجد تعبيراً عن الصراع القديم

بين الإعتزال في الريف وبين الخدمة في البلاط؛ بين السرور والكسل، وبين الكدح والإنشغال. هذه موضوعات ستشغلنا بتفصيل أكبر عند الحديث عن <سدني> و <سپنسر>، ولكن قد يكفي هنا أن نذكر أن نقطة مهمة سنفصّل القول فيها بعد حين. إن الإعتزال الرعوي ليس في حد ذاته خيراً أو شرّاً بالضرورة؛ فهو يعتمد على الشخص الذي يدخل فيه. يرى <براگادوچيو> أن الوجود في الريف والوجود في البلاط لا يؤديان إلى تغيّر جوهري في الشخصية؛ فهو يرى أن البلاط مكانٍ يستطيع المرء فيه أن يعوم في اللذة، والريف مكان يمنح فرصة مناسبة للقيام باغتصاب في عزلة عن الناس. والعزلة التي يستدعي <براگادوچيو> صاحبته <بلفيبه> باستخفاف أن تخرج منها قبل أن يحاول مهاجمتها هي، من ناحية ثانية، محيط يناسبها تماماً. وكما يقول <سپنسر> في الكتاب السادس «العقل هو الذي يصنع الخير أو الشر». وسوف نرى لاحقاً أن أولئك الذين يمثلون عالم الفروسية الذين يتجولون في <أركاديا> المشمسة إما يأتون بحثاً عن الراحة والإنتعاش، لكن مدة إقامتهم محددّة، فذاك في الواقع مكان يتاح لهم فيه اختيار نوع من الحياة: فراغ تأمّلٍ، استعداداً لدخول ناشط في العالم، أو كسل معزول، هرباً من قضايا العالم الكبرى. وأبهاء البلاط الفاسدة التي تسبّبت في هروبهم تعود إلى استدعائهم ليحيلوا رؤياهم التأملية إلى شيء عملي لإصلاح مجتمع ساقط؛ وهم يستدعون أولئك الفرسان كما تستدعي <گلوريانا> في بحثها « فارس الصليب الأحمر » ليهجر رغبة غير لائقة ويدلف كلياً إلى عالم من التأمل ويبقى هناك ناسياً مصيره. لكننا كنا نتطلّع إلى أنفسنا في ذكرنا عالم <أركاديا>، وعلينا أن نبدأ بتخطيط مشاهد ذلك العالم الذهني الذي توقعنا، قبل أن يصير به الأمر إلى الإمتلاء بتلك الشخوص الغريبة.

٣ ـ أركاديا وتحولاتها

أرض <أركاديا> هي في الواقع متّسع فكرة. فالضباب الذهبي العالق بهوائه الصيفي هو في النهاية ظلال طويلة من ضياء باهر تخلّف عن العصر الذهبي. وعندما تضم <أركاديا> ذلك البهاء على أتمّه تغدو عالماً رعوياً من الفراغ والشعر والحب السعيد الذي يسع البشر إدراكه حتى في حالة من السقوط المدقع، والذي يمثل الإمكانات البشرية في أسمى تطلّعاتها. والصراعات الوحيدة التي يعرفها ذلك العالم هي مطارحات الرعيان في أوقات الفراغ، وهي منافسات شعرية موضوعها تفوّق راعية على أخرى، يحدوها أمل في الربح لا يطمح إلى ما هو أغلى من جفنة من خشب الزان، أو حَمَلٍ أو مزمار قصب. وإذ يحدث غالباً أن <أركاديا> تغيم بذكريات عن العالم الخارجي وواقعه الصعب، يغدو ذلك الفراغ ملأً، وينقلب الشعر شكوى ورثاء، والحب الذي قصّر عنه الوصال يعود رغبة في الموت. ومن التبسيط الغرير القول إن <أركاديا> مكان سعادة كاملة، فحتى هناك كما أوضح <پانوفسكي> يندسّ الموت وتُسمع نبرة الفجيعة في الطبيعة. لكن من التناقض الظاهر أن الفجيعة في الحب والفجيعة في الموت تؤدي إلى خلق للشعر جديد. <أركاديا> هي فردوس الشعر في المقام الأول. هي موطن متوسط من الخيال، يقع بين كمال ماضٍ ونقصان حاضر، مكان صيرورة لا مكان وجود،

حيث تكون قدرات الفرد في فنون الحياة والحب والشعر موضع إستغوار وفحص. وهي لذلك تشير في اتجاهين: إلى الوراء نحو الماضي وإلى الأمام نحو مستقبل محتمل.

. والإفتراض في موقف الرعوية يمثل تفاهماً مع التعقيد بالعودة مؤقتاً إلى موقع من البساطة النسبية. ومن طبيعة الأمور أن يَتبع تعقيد آخر وبساطة أخرى. نحن نعلم أن الكائنات البشرية لا تحتمل قدراً كبيراً من الواقع، ويترتب على ذلك، خصوصاً في الفنون حيث يختبر الواقع تعقيدات ذلك الوجود، سلسلة متواصلة من الأعراف تجعل تلك التعقيدات أكثر بعداً وقرباً في آن معاً، على ما في ذلك من تناقض ظاهر، تمثل <أركاديا> عرفاً كهذا، عرفاً تضرب جذوره في تناقض، حيث يُفرض نظام على تقلّب الواقع بتحويله إلى محيط مغاير تماماً لكي يُفرض عليه شكل وسيطرة. فارتداء ثياب الرعاة والدخول في مرابع <أركاديا> الذهنية تكشف أن الشاعر بوسعه اتخاذ ما لا يقل عن طريقتين في النظر إلى نفسه وإلى الواقع، إلى الأمور المعقدة من منظور البساطة، وإلى البساطة من وجهة نظر المعقّد. فالتعاطف مع طرق أخرى في الحياة والفكر، والقدرة على تقييم الذات، وغياب التعنّت في الشخصية مما ينطوي عليه مثل ذلك التوجّه جميعها تتوسّم خيراً في التطور القادم لتلك الشخصية. إن القيام بأدوارٍ جزءٌ ضروري في الحياة جميعاً، ولو أن الذهن المتعصب يغلب أن يجد في ذلك دليلاً على النقص في الإستقامة، ويشهد على ذلك التوكيد الحديث على «الإخلاص» البسيط. ولكن إذا كنا شديدي التجذّر بمهفوم عن أنفسنا، ثم هوجم ذلك المفهوم وغُلب، فإن تحطّم الشخصية قد يكون النتيجة الحتمية. غير أن القدرة على تصور مواقف عديدة وليس موقفاً واحداً هي السمة المميزة لذهن أكثر

اتساعاً وحيوية، ولشخصية أكثر جاذبية كذلك، فنحن مثلاً لا نستطيع تصور التصلّب الخشن من جانب <مالفوليو>[١] في المحيط الرعوي الذي سرعان ما تكيفت له <روزالند>.

إن مواقفنا تجاه العرف الذي تمثله <أركاديا> هي في حد ذاتها محض أعراف في الغالب. والذي يبدو لنا من مظهر <آركاديا> وهمٌ جميل عن مخلوقات عبقة مثل <ديمن>، وأخرى يفوح منها عبقٌ مريب مثل <فيليس>، وهم يصدر عادة من عرفنا الحديث عن الواقعية، وهو عرف يرى تقديم الشيء نفسه من دون غشاوة وهمية بل بضحكات متعالية هازئة. لكن <أركاديا> في فكرتها الأساس، من خلال تكرار تناولها عبر العصور، تعبّر عن موقف إنساني عام. ولأن البشرية في تغيّر، فإن الأعراف (ومنها <أركاديا>) تتغير كذلك: إن <صموئيل جونسن>[٢] قد تجنّى في حكمه على المحيط الأركادي في «ليسيداس» يوم قال إنه بسيط مبتذل مقرف. ولكن لننظر في العالم الواقعي نفسه، بحثاً عن أعراف تتعلق بابداء الحزن، تعد مقبولة في لندن المعاصرة أو آيرلند الريفية او آواسط صقليا.

إن حياتنا محوطة بالأعراف والتقاليد من كل جانب، وأدبنا يصور تلك الأعراف دوماً. ينصبّ اهتمام هذا الفصل إذن على ولادة وتطور وموت <أركاديا> ثم انبعاثها، على مدى ما يقرب من ألفي سنة، مع تركيز خاص على تصوير عصر الإنبعاث لرحاب ذلك المنظر الداخلي.

في فصل رائع عن <فرجيل> علّمنا <برونو سنيل> أن ننظر إلى <أركاديا> كرحاب منظر روحاني اكتشفه الشاعر الرومي، الذي لم يكن هو الذي أوجد الشعر الرعوي، بل كان خليفة <ثيوكريتوس>[٣] من أهل <سيراكيوز> الذي كان أول

من ظهر هذا النمط الشعري في أعماله. إن العالم الذي يعني <ثيوكريتوس> هو العالم الرعوي في صيف صقليا المخضلّ، الذي يتذكرّه منذ طفولته، ويطلّ عليه من ذكريات تبالغ في شأنه من منظور حضارة متفخة عرفتها الإسكندرية في زمان <بطليموس فيلادلفوس>. والأناشيد الثلاثون المجموعة تحت اسمه ليست كلها له، ولا جميعها رعوية. فبعضها قصائد مديح، أو غزل، أو أغاني زفاف أو مشاهد قصيرة من ملاحم تعالج بأسلوب التزويق الذي وضعه <كاليماخوس>. ومن القصائد الرعوية الصرف، ثمة واحدة، هي السابعة، بعنوان «احتفال الحصاد» التي يبدو أنها تعرض أشخاصاً حقيقيين عرفهم الشاعر في زي رعوي. وينسحب على الرعويات جميعاً ألقٌ من الدعابة التي تبلغ أحياناً حدود المفارقة الفكهة: هي حلم ابن المدينة بالريف، قناعة بالحلم لا تزيد عنه. لم يرد عن أحد قط أن الحنين الرعوي قد دفع <ثيوكريتوس> للشروع بترك الإسكندرية ليستعيد مسرّات طفولته البسيطة. فالرعوية لا تفعل ذلك أبداً؛ لأن من طبعها أن تثير مشاعر النقيضين. في حديثه عن <ثيوكريتوس> وجهوده في عرض صورة واقعية للحياة الريفية في حين يحافظ على مزاج أدبي، يقول <سنيل> (ص ٢٨٦) إن «جميع ذلك يتم بروح من التظرّف الرقيق؛ فالتنافر بين البساطة الرعوية في المروج وبين التلطّف الأدبي في المدينة لا يكتمل حلّه تماماً، ولم يكن ثمة قصد في ذلك قط، لأن كل هدف التظرّف عند <ثيوكريتوس> يكمن في ذلك التنافر». والتنافر طريقة للحفاظ على الحلم في وجه عقبات المنطق والواقع، فتحةُ هروب تُبقي على الوهم حياً. وشعور النقيضين عند <ثيوكريتوس> يصدر بالدرجة الأولى من استعماله لغة متحذلقة منسّقة للتعبير عن أفعال وأقوال رعاة صقليا، وإذ تكون اللغة في أبياته السداسية الوزن هي اللغة

الريفية العتيقة من العصر <الدوري>[٤] فإن تلك اللغة نفسها قد اصطنعها الشاعر إلى حد كبير، لغة انتقاء واختراع (گاو، ص ٢٣ من المقدمة). وباختصار، فإن التقابل بين الفن والطبيعة يلاحظ في إطار اللغة، لا في إطار الموضوع، ومن هذه الحقيقة تنبع المفارقة في تأمل البساطة عند <ثيوكريتوس>. والمفارقة، التي ترقّق منها العاطفة، تبلغ حدودها القصوى في النشيد الحادي عشر، حيث نجد <بوليفيموس> الوحش البالغ القبح، يتوجه بشكوى حب رقيقة إلى حورية أعرضت عنه. فالإنتقال إلى العالم الرعوي يجعل حتى القبيح المرعب يبلغ نوعاً من الجاذبية.

عند <ثيوكريتوس> نجد مصادر الكثير مما تحوّل شكله عند <ڤرجيل> مثل: التوكيد على الحب والموت، الغناء ومباريات الغناء في الرعويات الأصيلة، إلى جانب مثال واحد من قصص الترميز؛ وفي القصائد التي لا تقع في باب الرعويات نجد نغمة من المدائح والملاحم ستغدو جزءاً من النسيج الرعوي عند <ڤرجيل>. وأصالة الشاعر الرومي تتكون بالضبط من هذا المزج والتنسيق في الموضوعات في محيط رعوي يستوعبها ويتمثلها. هنا يكتسب التعقيد الأول توسّعاً جديداً.

يبين <سنيل> ببراعة فائقة أن صقليا كانت تمثل عند <ڤرجيل> مكاناً أكثر واقعية مما يناسب الرومانسية؛ فإنها قد دخلت في فلك العظمة الرومية، ولأن السحر الذي يقع على المسامع الرومية يأتي من أسماء مثل <دافنيس> و <تيتيروس> لمحض كونها أجنبية وغريبة، كان لا بد أن يختار لها الشاعر الرومي موطناً بعيداً. فابتعاد <ثيوكريتوس> في المكان والزمان عن أيام حداثته في صقليا توسّع بابتعاد

<ڤرجيل> الثقافي عن حياة سلفه ورحاب طبيعتها. ونحن الآن على بعد مرحلتين بدل واحدة، والإحساس بالبعد وهو ضرورة للرعوية قد تفاقم بشكل لا يحدّ، وقصائد <ڤرجيل>، في انحسارها عن مصدرها، شرعت بعملية خلق تراث أدبي بارع. وكانت النتيجة اختيار موقع له شهرته في كون سكانه يتميزون بميل إلى المباريات الشعرية، هو تلك البقعة من بلاد الإغريق التي تتاخم سپارطة، واسمها <أركاديا> و <أركاديا> التي يعرفها الجغرافيون منطقة غير جذابة على الإطلاق، تحدّها جبال وتقطعها جرود، لكن شهرتها القديمة بكونها موطن الإله <پان> وما يروى عنها من شعر ريفي بسيط جعلها ملائمة للفن الرعوي الذي يبتعد مرحلتين عن الواقع. ولم يكن شعر أهل <أركاديا> بالطبع شعراً رعوياً، فهو في عوز للإحساس بالبعد عن العالم البسيط وهو أهم خصائص الشعر الرعوي. وإذ يختار <ڤرجيل> رحاب <أركاديا> فإنه يختار عالماً خيالياً يمثل إبراز مثل أعلى: فصورة <أركاديا> في رعوياته تمثل جمعاً بين مناظر طبيعة صقليا مع ما يماثلها في شمال إيطاليا وجنوبها، وهو توحيد بين الواقع والمثالية يؤدي إلى رفع المغاني الثلاثة إلى مستوى مثالي. ويغدو ذلك مبدأ عاماً.

ولأن رحاب الطبيعة في <أركاديا> مستوحاة من أقاصي الزمان والمكان، فقد غدت عند <ڤرجيل> مكاناً للغنائية والعاطفة الرقيقة، من صنعه هو. فهو يتجاهل أو يغفل عن المفارقة الرقيقة عند رعاة <ثيوكريتوس> المفرطي الثقافة، ويتقبّلهم على مظهرهم كدليل على ماضٍ أكثر جمالاً. وهو إذ يعيد تكوين حياتهم يبعث فيها نسمة عاطفية وروحانية يخلو منها تماماً الظرف الرقيق عند <ثيوكريتوس> الأكثر قرباً من موضوعه والأقدر على تقييمه من أجل ذلك. لا شك أنه يوجد في

الريفيّات جميع أنواع المواقف التي قد تكون ضحية لمفارقة: ثمة <تيتيروس> الذي يشكو إليه <ميليبيوس> ضياع حقله، يبدو كأنه غير مكترث بأي شيء سوى فرحه بأنه قد احتفظ بحقله هو ولم يخسره؛ وثمة <اليكسس> المحبوب الذي خسر <كورايدون> مودّته في حضور <آيولاس> الأكثر غنى، وهو ليس إلا ذلك الغلام الحقير المتعجرف الذي ينقاد لمن يزيد له في المبلغ؛ وثمة المباراة الغنائية بين <ميناالكاس> و <داموييتاس> التي نشأت عن خصومة كريهة أقلقت هدوء العالم الرعوي. وهذه مع ذلك مواقف يحلّها المحيط الرعوي نفسه، قد يجد بعضهم فيها سروراً: فخسارة حقل أو حبّ يمكن أن يعادلها مكسب من ناحية أخرى، والتناغم في أغنية قد ينمو من تنافر في الألحان. إنه ليس بالعالم الأكمل، كما أنه ليس بالعصر الذهبي، لكنه أفضل من العالم الذي نعرفه جميعاً خارج تلك الأفياء. لدى <فرجيل> شعور متضارب في كونه قريباً من انقطاع عن موضوعه؛ حالة من الوجود على مبعدة، تنشأ من الاجتهاد لبلوغ الغريب وغير المألوف وامتلاكه وتطويعه. إنها حالة امرىء يحاول تذكّر ما لم يكن معروفاً قط. ليست الريفيات محض حلم يقظة غير واعٍ حول البعيد في الزمان والمكان. فالعملية الفنية تنطوي على وعي كامل، وقد ندرك هذه الحقيقة في التحويرات المقصودة الي يدخلها <فرجيل> على ما يظهر أنه على علم بكونه تراثاً أدبياً. وهو يعقّد التناقض بين البساطة والحذلقة باتخاذ لغة غير مناسبة بشكل أشد وضوحاً مما لدى سلفه، يضعها على ألسنة رعاته: وأهل <أركاديا> أشد من أمثالهم عند <ثيوكريتوس> يعيشون، بعبارة <سنيل> البارعة، خارج حدود طاقاتهم العقلية.

بما أن <آركاديا> عند <ڤرجيل> هي تجريد، بينما صقلياَ <ثيوكريتوس> ليس كذلك، فإن الأولى تفسح المجال لتشابك شخوص من عوالم الواقع والفكر المختلفة. فالأرباب والرعاة والبشر من عالم الواقع الخارجي تجتمع وتختلط في العالم الرعوي (والرعوية العاشرة خير ما يمثل ذلك) وهنا تتم خطوة إلى الأمام في اتجاه القصص الترميزي. واجتماع الأرباب والرعاة والبشر يقرّب العوالم الثلاثة إلى بعضها، وهي توجد إما بشكل واضح أو بالتضمين في الريفيّات: عالم <أركاديا> نفسه، العالم الذهبي الذي تولّى إلى الأبد، والعالم الرومي الواقعي خلف الحدود، عالم يستطيع الشعراء الدخول منه إلى <أركاديا> - ويبدو أن الشعراء وحدهم يستطيعون ذلك. أو <أركاديا> نفسها هي الصورة التي ينضوي تحتها العالمان الآخران. من منظور <أركاديا> يستطيع الشاعر رؤية العصر الذهبي بجميع بهائه السابق (الرعوية الرابعة) ويسلّم بعودته الدورية (من خلال ولادة طفل محوط بالأسرار وجدت فيه العصور اللاحقة صورة المسيح المنقذ) في المستقبل القريب. وصورة الارتقاء التي يعرضها <ڤرجيل> هنا توسّع من مدى <أركاديا> من الآن فصاعداً. ويظهر عنصر توسيع آخر من الجانب الآخر، لأن تدخّل عالم الطموح والسياسة، والحرب والظلم الذي تمثله روما المعاصرة يظهر في بداية المجموعة، في الرعوية الأولى، حيث يخلّد <ڤرجيل> نزع ملكية الأراضي الزراعية من أنصار <انتونيو> الذي خسر أمام <أوكتاڤيوس>، هنا لم يعد الطريق طويلاً لبلوغ الترميز التاريخي والشخصي أو السياسي. وفي جميع الأحوال يكون اكتشاف <أركاديا> من جانب <ڤرجيل> اكتشاف واقع أكثر واقعية وكثافة مما تستطيع الحياة تقديمه، وانتفاء صفة الزمان والمكان فيه تجعله يشمل

جميع الزمان، ماضياً وحاضراً ومستقبلاً، وجميع المكان. و <أركاديا> نفسها زمان ذهني، ومكان ذهني.

ومواضيع الحب والموت والشعر هي الأكثر وروداً، وأبرز العناصر التي تميز <أركاديا> وهي تأتي في هيئة شكوى الحب والرثاء والمباراة الشعرية ذات الأغاني المتبادلة التي تحمل اسم «المستجيبات» (٥). من هذه الثلاثة، يكون الشعر حتماً أكثرها أهمية، فهو في الواقع يولد من الموضوعين الآخرين، وهو في جميع الأوقات على وعي بأنه يفعل ذلك. عند <ڤرجيل> تكون النظرة الجديدة تماماً عن <أركاديا> أنها مكان اعتزال وراحة للشعراء ومن دار في فلكهم مما يؤدي بالطبع إلى نظرة جديدة إلى الشعر بوصفه فناً يعي ذاته، يحسّ أنه عملية وليس نتاجاً. والسؤال الذي يثيره الاعتزال الرعوي المقصود أمام الشاعر هو: ما غرض الشعر؟ لقد رأينا <ثيوكريتوس> يقنع بسرد أحداث الملحمة أو أوضاعها في المجال المختصر الذي تتيحه الرعويات: ومن هنا يطلق اسماً واحداً على النمطين. فالجو السياسي في عصره، وقد فرغ من فتوحات الاسكندر البطولية، إلى جانب التراث الأدبي الذي أقامه بالإشتراك مع <كاليماخوس> جعل من الجهد الملحمي والشعر الملحمي على نطاق واسع مما يبدو أمراً تجاوزه الزمان ويصعب تناوله. لا يوجد ما يدفع إلى توتّر أعلى في الإنشاد عند <ثيوكريتوس>. لكن <ڤرجيل> يشرّع نوعاً من المنهاج للشعر، ومثاله يشكّل الحافز لعددمن الشعراء الذي كانوا في وقت من الأوقات يفكرون بالملحمة، أو كانوا قد بلغوها، كانوا جميعاً في الأساس من أهل <أركاديا> مثل: <سانّزارو> و <ملتن> و <پوپ>.

في ثلاثة مواضع من الريفيّات، في بداية القصائد الرابعة والسادسة والثامنة، نشعر أن <ڤرجيل> بوسعه السير في الأقل، ولو أنه لا يتحرك فوراً، نحو عالم من الجهد الملحمي بمعزل عن حياة الإرتياح، ونحو الاحتفاء بذلك العالم بأسلوب آخر أكثر ملاءمة من الرعويه. والصورة الأخرى من الحياة هي حياة النشاط في مواجهة حياة التأمل، والصيغة الأخرى من الشعر هي الشعر البطولي في مواجهة الشعر الرعوي. فأفكار العالم الآخر تقنعه بتغيير النبرة، وصورة <ابيقور>[٦] عن الكون في الريفية السادسة تبدأ باعتذار: «والآن يا <ڤاروس> بما أن عدداً من الشعراء سيتطوع للتغني بمدحك، وسينظمون الأناشيد المحزنة عن الحرب، فسأحمل مزمار القصب الضئيل وأجرّب عليه موسيقى الريف» (الترجمة الإنكليزية ي.ف. ريو). ومع ادعائه أنه لا يخجل من الإقامة في الغابات، ثمة في الأقل افتراض بإمكان العودة إلى عالم البشر. وتلك العودة تتم على مراحل بما يشبه دقة منهاج مرسوم، إذ يأتي بعد الرعويات الغنائية **الجورجيّات**، التعليمية، ثم تأتي الملحمة في صيغة **الأنيادة**. ثمة دليل على أن <ڤرجيل>، الذي أعلن بنفسه أنه قانع بألحان مزمار القصب الناعمة في **الريفيّات**، قد غدا بعد ذلك يعي بشكل متزايد أن طاقته الشعرية تمتلك نمطاً متميّزاً هيأت له تأملاته الرعوية اندفاعته الأولى. ففي الأبيات الأخيرة من **الجورجيّات**، حيث يتذكر <ڤرجيل> فيها نفسه بكلماته على أنه مغنّي <تيتيروس>، نجد ما يشبه الإعتراف الموقّع في ختام مرحلة ثانية من مسيرته الشعرية. و **الإنيادة** نفسها، في نسخ العصور الوسطى وعصر الإنبعاث، كانت تبدأ بمقدمة حذفتها الطبعات اللاحقة، تقول إن الشاعر الذي كان في ما مضى ينشد أغاني الرعاة قد استبدل مزماره القصب لقاء البوق. وقد حذا حذوه

مباشرة <سبنسر>[٧] في المقطع الأول من مقدمة الكتاب الأول من مليكة الجان.

ونظرة الرعوية، من أيام <ڤرجيل> فصاعداً، تجمع مشاعر النقيضين بوجه عام: فهي إذ ترمز إلى حياة الإعتزال والراحة بعيداً عن التكالب على الربح والمنزلة مما يميز المدينة، يكون العالم الرعوي ملجأ رحيماً؛ فحدوده الضيقة تمثل تحديد الرغبة، وبساطته راحة مرغوبة وخلاص من زحمة الأمور في العالم الكبير. ولكن بسبب من تعلّقاته الريفية، وإلى حد كبير بسبب المثال الذي قدمه <ڤرجيل> في نجاحه الواضح في الشعر الملحمي، يكون الشعر الرعوي، في الميزان الشعري، أدنى الأنواع الشعرية، والخطوة الأولى في سلّم ذي درجات كثيرة. ففي دفاع عن الشعر يشير <سدني> إلى الشعر الرعوي على أنه عتبة واطئة يستطيع الجميع تسلّقها بسهولة، ويبدأ <دْرَيتن> واحدة من غناثياته الريفية، الرابعة، بعبارة مشابهة «أيها الرعاة، لماذا نزحف بهذا الشكل المهين؟» إلى جانب ذلك، مع أن الشعر في جوهره فن تأملي لا عملي، لذلك يكون الاعتزال والإنسحاب مما يناسب الشاعر تماماً، فإن انسحابه من شؤون الناس قد لا يكون إلى درجة تجعله غريباً عن عالم الناس المألوف وخبراتهم اليومية. والتعقيدات التي تنطوي عليها هذه الحالة ستكون موضع دراسة في الفصل القادم. وعلينا الآن أن ننظر في قيمة ما يقوم عليه الدخول إلى <أركاديا>. بالنسبة للشاعر، يمثل هذا الدخول حركة باتجاه اكتشاف الذات عن طريق التدريب. وهو يشبه تسلق مرتفع - مرتفع، في هذه الحالة، محاط بجبال أكثر ارتفاعاً - ليكتشف المرء وضعية الأرض قبل الشروع برحلة. يأتي الشاعر إلى <أركاديا> ليستوضح هدفه الفني والفكري والخلقي. وارتداء

أثواب الرعاة كان يرمز لألف سنة ويزيد إلى التزام بالشعر واستقصاء للقيم النسبية للوجود الناشط والمتأمل. والإنسحاب المؤقت إلى المشهد الداخلي يغدو تحضيراً للإنخراط في عالم الواقع، لأن من الضروري للمعرفة أن تسبق الفعل. وبهذا الخصوص، يلاحظ أن <إينياس> نفسه يسلك طريقاً مشابهاً؛ فهو ينزل في تأمل إلى العالم الأسفل استعداداً لحياة جهدٍ ناشط في إيطاليا كمحارب، وحاكم و (ربما لو اكتملت القصيدة) كزوج. بالنسبة للأمراء والشعراء معاً، يكون الإنخراط في الحياة الناشطة ضرورة ولدوا من أجلها، وهم جميعاً تأمليون بفضل تلك الضرورة.

بقيت <أركاديا> نائمة ألف عام قبل أن يعيد اكتشافها <سانّزارو> في كتاب له يحمل نفسَ الإسم، وذلك في بواكير القرن السادس عشر. وكتابه أركاديا هو أول كتاب أوربي يختار محيطه من ذلك المشهد الطبيعي الذي اكتشفه <ڤرجيل>. يضم الكتاب نثراً إلى جانب الشعر، في عالم من خلق عاشق (<سنسيرو> وهو <سانّزارو> نفسه) غارق في الحزن لإخماقه في الوصول إلى غرضه، ويمثل مغاني عزلة، هي من باب التعويض، فردوس شعر. تتردد في هذه الأفياء، في أغاني الرعاة الذين يجوبونها، أغاني الرعاة النفيسة التي نظمها الأقدمون، وقد أعادت لها الحياة لغة محلية. يشكل هذا الكتاب مزاجاً أكثر مما يروي قصة واضحة، وهو يتميز بنفس الشعور بالإبتعاد الذي لمسناه عند <ڤرجيل>، وموضوعاته، كموضوعات سلفه، هي الحب والموت والشعر. وربما كان ضعف الاهتمام بالقصة مقصوداً، إذ المهم كيف تُدمج مع موضوعات من الرعوية الكلاسية رعويةٌ بأسلوب <پترارك>(٨) تتحدث عن حبٍّ خائب يجد سروراً في الوحدة، إلى جانب

تطور في القدرات الشعرية، تدريجي غير واعٍ تقريباً. لقد أوضح البروفسور <كالستون> (ص ٩ ـ ٣٩) أن التوجه إلى <أركاديا> رمز حياة جديدة للشاعر، إذ ينفتح أمامه سبيل مستقبل مشرق. إن الوضع الذي يجد الشاعر نفسه فيه ينطوي على تناقض يشبه الواقع اللاواقعي، والقرب البعيد، الذي يميز <أركاديا> نفسها: فهو متحذلق بين أناس بسطاء، يبحث عن نفسه وهو في كل لحظة يقدم دليلاً على انه قد وجد نفسه، يفقد أصالته لكي يجدها، عاشق شقي في طريقه أن يصير (لذلك السبب نفسه) شاعراً عظيماً. والخسارة تقود إلى الكسب في كل اتجاه. وهو يأتي إلى <أركاديا> بحثاً عن تسلية، بكلا المعنيَين. يأتي بحثاً عن هدوء ريفي، عن فراغ، لكي يتخفف من عبء حزن. لكنه يأتي كذلك بوصفه إنساناً لا يستطيع تبديل روحه كما يبدل سماواته: أما وظيفته في <أركاديا> ـ وما كان له أن يأتي إلى هناك لو لم يكن قد صار شاعراً؛ فالوصول إلى هناك يعني أنه قد سبق له امتلاك المكان ـ فهي أن يعيد خلق روائع الأمس في الفن على طريقته الخاصة. هنا عليه أن يختبر مدى التزامه بفنون الشعر وفن الحب بمعناه الأوسع: هنا مكان شهادة. فإن كان لديه نبوغ (وهذا هو الإمكان الذي يستغوره) فسيبرز وريثاً لتراث شعر عظيم ويكسب الحق أن يُعدّ هو نفسه مثالاً لذلك التراث من جانب شعراء المستقبل. وفي النهاية تكون <أركاديا> المكان الذي تواجه فيه الموهبةُ الفرديةُ التراثَ، لجميع أغراض ابتداء المسيرة واكتشاف الذات.

الوعي بالذات عند <سانّزارو> في هذا الوسط الرعوي أشدّ مما لدى <ڤرجيل> لأن الحقيقة الكبرى عن إنجاز الأخير في مجال الملحمة لا يغيب عن أنظار الشاعر في عصر الإنبعاث. وهذا الوعي بالذات يبعث نبرة من مشاعر النقيضين

في المشهد الرعوي. ففي أغلب الأحيان يكون هذا المشهد مكان جمال رائع حسي، يرى في وهج الظهيرة أو في سنا البدر الناعم. ومع ذلك، ثمة أحياناً شعور مثير بمحدودية ذلك المكان، كما يُرى على أوضحه في المقطوعة النثرية السابعة (<ناش> ص ٧٢): يقول <سنسيرو> للرعاة إنه غالباً ما يتذكّر مباهج موطنه «وسط بطاح العزلة في <أركاديا> هذه التي - أستأذنكم في القول - إنني لا أكاد أصدّق أن وحوش الغاب تقوى على الإقامة فيها بأية درجة من السرور، فضلاً عن شباب نشأوا في نبيل المدن». ما جرت عليه العادة من تفضيل الطبيعة على الفن ينقلب هنا في لحظة، وهو ما ينبىء بتطور لاحق سبقت الإشارة إليه. ومما يتصل مباشرة بهذا التفضيل للنشاط في العالم الكبير على التأمل في العالم الرعوي فكرة سبق التعبير عنها مراراً، مفادها أن الرعوية محض مقدمة نحو عمل شعري أعظم. يقدم الراعي <كارينو> إلى <سنسيرو> مزمار قصب هدية لقاء غنائه، على أمل أنه في المستقبل سوف «يعنّي بأنغام أحلى عن حب آلهة الحقول وحوريات البحر. فكما أنك حتى هذا الوقت كنت تمصي بواكير صباك دون جدوى بين أغاني الرعاة الريفية البسيطة، فإنك سوف تمضي شبابك السعيد بين الأبواق الصدّاحة التي يطلقها أشهر شعراء موطنك، حيث لا يغيب الأمل بالذكر الخالد» (<ناش> ص ٧٤ - ٧٥). وبعد ذلك، في مقطع يُجمل فيه <سانّزارو> تاريخ الشعر الرعوي من <پان> إلى <ثيوكريتوس> و <ڤرجيل> ونفسه ضمناً، يقول إن <ڤرجيل> لم يكن قانعاً بمثل ذلك اللحن المتواضع بل «شرع يعلّم حرّاث الحقول، على أمل أن يتغنّوا في المستقبل، على أنغام أبواق صدّاحة، بجلائل أعمال <اينياس> الطروادي...» (<ناش> ص ١٠٥). وأخيراً،

في خاتمة الكتاب، يتمنى المؤلف على مزماره ألا يقع على مسامع أهل البلاط والقصور، بل يلازم أفياءه الهادئة: «لحنك المتواضع لن يبهج المسامع إلى جانب الصور المخيف والبوق الملكي» (<ناش> ص ١٥١). وإذ يقترب الكتاب من نهايته، تبدأ زينة الملحمة بالتغلغل في مروج <آركاديا> بالتدريج، لكن بتسارع؛ تظهر أول الأمر بتلميحات مقتضبة، ثم بإعادة خلق واضح لأفكار رئيسة ومشاهد من الملاحم الكلاسية: إن «النزول إلى العالم الأسفل» في أواخر الكتاب من أوسع الأمثلة على ذلك، وقد يمثل كما هو الحال في شعر القصص الترميزي عند <ڤرجيل>، نزولاً للبحث عن الإستنارة واستعادة الكشف الروحي.

من الطبيعي أن نلتفت الآن إلى عمل آخر يحمل اسم أركاديا، لكن الذي يعنينا الآن هو مواقف الشعراء تجاه تلك العوالم التي يظهرون فيها شخصياً، ورائعة <سدني> تدور حول جماعة من عِلية القوم هاربين من عالم الواقع الخارجي. يثير ذلك الموقف سلسلة من التعقيدات لا توجد عند <سانّزارو> إلا بشكل أولي. فالصراع بين الطبيعة والفن، بين التأمل والنشاط، بين الرعوية والملحمة يبرز في أتم تعبير عندما تدرك الرعوية نفسها أنها جنس يتبع أجناساً أخرى؛ وعندما تنقاد إلى اندماج مع تلك الأجناس، يظهر ارتفاع في التوتر يوازي ذلك. وهنا، حيث يأتي الشعراء إلى <أركاديا> وحدهم أو بصحبة عدد قليل من أصحابهم، فإنهم يأتون بحثاً عن حلّ لمشكلاتهم الأدبية. وهؤلاء ليسوا سوى طليعة لغزو لاحق من أهل البلاط والأمراء الذي ينوءون بمشكلات متداخلة من شؤون الحكم، تكون العزلة الرعوية عندهم مسألة ذات شأن وأهمية، وأحياناً تنطوي على مخاطر.

يقدم لنا <سانّزارو> موقف عاشق يائس، يخرج من أحزان الحب ليجد نفسه شاعراً عوضاً عن ذلـك. فليس من الغريب إذن أن نجد خيطاً مستمراً من الإشارات، في شعره الرعوي وفي شعر لاحقيه، إلى أساطير العشاق الأشقياء الذين كانوا كذلـك مرتبطين بأصول الشعر الأولى: إشارة إلى <أورفيوس>؛ الذي استطاع بقوة شعره أن يوصل شعوراً بالتعاطف حتى إلى الطبيعة الجامدة؛ إشارة إلى <پان> الذي طارد الحورية <سيرنكس> حتى وجدها قد انقلبت إلى قصبة استقى منها رعوياته الأولى؛ إشـارة إلى <أپولـو> الذي طـارد <دايانـا> الطاهـرة، التي تحولت إلى شجرة غار، يضفر من أوراقها تاج يرمز إلى الإبداع الشعري تحت رعاية إله الشعر. فالعشاق المخفقون، والآلهة أو البشر، يصبحون حماة شعر أو شعراء.

وحالة الإخفاق في الحب ليست غير شائعة؛ والـواقع أن الإخفاق إن لم يكن قد حدث في تجربـة فعلية، فـإن شعراء عصر الإنبعاث لهم كامل القدرة على ابتكار وضع بائس ليكون أساساً لأحـزانهم. وذلك، كمـا نرى، هـو الوضـع في تقويم الراعي. وقد يبدو مستغرباً تصنيف ذلك العمل الشعري في باب الرعوية؛ فالمحيط هنا هو شمـال شرق <لانكشـاير>، واسم <أركاديا> لا يرد مطلقاً في سياق القصيدة، والرعاة فيها ليسوا مثل <تيتيروس> أو <سنسيرو> في التراث الكـلاسي، بل هم يدعون بأسماء مألوفـة لا جاذبيـة فيها مثـل <هوبينـول> و <ديگن> و <كولن كلاوت>. ومع ذلك لا يوجد إصرار على حدود المحيط الطبيعي، ويبدو في حدود الوضوح أن هذه هي <أركاديا> في سيماء انكليزية. تسعى الرعوية دوماً إلى جلب الـرؤية البعيـدة إلى نطاق المـألـوف المعـروف؛ وبهـذه الطريقة تعثر على العام في الخاص وتضفي على عالم الخبرة

اليومية ألق المثالي. ثم إنه من الممكن لعمل لا يقع في حدود <أركاديا> الأصلية أن يتصف بصفاتها إلى درجة بالغة تفوق ما يتصف به عمل مثل قصيدة <سدني> بعنوان أركاديا. و <أركاديا> في تجدّد أبدي لأن الحنين إليها متجذّر في واحدة من أعمق الغرائز البشرية؛ ولأنها مألوفة لجميع الشعوب والأزمان، فإنها بالضرورة ستلبس لبوساً مختلفاً باختلاف الزمان والمكان. ومحاولة إظهار الرؤى البعيدة قريبة لا توجد عند <سپنسر> وحسب بل عند معاصريه واتباعه كذلك. ففي قناعية[٩] <بن جونسن> البديعة بعنوان الراعي الحزين نجد <أركاديا> ورعاتها يحل محلهم عن قصد محيط وخرافة أقرب إلى وطن المؤلف، هما غابة <شيروود> وأصحاب <روبن هود>. وفي قناعية أخرى من عمل <ملتن> بعنوان أركاديس، نجد رُعاة <أركاديا> وكأنهم قد قاموا برحلة إلى الشمال من مرابعهم القديمة، إلى مقامهم الجديد في انكلترا، وهي نقلة يفسّرها <ملتنن>، كما يبين <جون والاس>، لا في سياق فني وحسب بل في سياق خلقي وفكري كذلك: من محيط دنيوي إلى محيط ديني، من عالم الوثنية إلى عالم المسيحية.

كان <سپنسر> أول شاعر انكليزي أعاد القوة إلى تراث <أركاديا>، وقصيدته تكشف عن استمرار التراث وعن حسّ بالجدّة مما يعطيه الحق أن نعدّه في مصاف القدماء أنفسهم. بوجه عام، يخلّد <سپنسر> هذا التراث بتأليف ريفيات شبه درامية، موضوعها الرئيسي الحب والموت والشعر. ومن ناحية أخرى تظهر أصالته في بعض المفهومات الجديدة الجذابة. وإذ نجد <سانّزارو> لأغراضه الخاصة يدخل تجديداً على الرعوية بالربط بين موضوعات <پترارك> وجزالة <ڤرجيل> في شكل

يمزج بين النثر والشعر يذكّرنا بما فعل <دانته> في الحياة الجديدة، يظهر <سپنسر> قدرته على الابتكار في نظام تقويم سنوي مناسب جداً، يصور مدار السنة الرعوية. والتداخل بين الإنسان والطبيعة، وهو الموضوع الدائم في الرعوية، يجد في هذا النظام مجالاً للتعبير الكامل، لأن تغيّر فصول السنة بمثابة استعارات مجازية تصوّر مسيرة الحياة البشرية من ربيعها إلى شتائها. ثم إن نظام التقويم السنوي يحدّد هوية <أركاديا> هذه كعالم ساقط وعُرضة لتقلّب الزمن الدائم. فالإخفاق في الحب يدفع الراعي لكسر مزماره القصب في فورة من النكد (كانون الثاني)، وثمة شك حول قدرة الشعر أن يقف بوجه حقائق الحياة القاسية (تشرين الأول) ويبدو أن الموت يغلب أصحاب الشباب والجمال (تشرين الثاني)، وثمة محنة واضطراب في الكنيسة (أيار، تموز، أيلول).

في الريفيّات الثلاث الأخيرة، يعرض <سپنسر> كما فعل <ڤرجيل> من قبله، شعوراً مقلقاً بوجود اضطرابات في عالم الواقع الخارجي، ويوازي ذلك ظلمة تنتشر على عالم <أركاديا> الشمال الذي صوّر، مثل هذا الإظلام تبعثه أفكار عن حب شقي وعما يبدو من عبثية الشعر. وقد أدخلت بعض المشكلات التي تقلق الجنس البشري في محيط <أركاديا> الذي يظن فيه عدم المبالاة، ويكون اهتمام الشاعر منصبّاً على حل تلك المشكلات. وإذ يحلّ الشعر معضلته الخاصة ينقلب إلى حلّ المعضلتين الأخريين. الإخفاق في الحب يحمل تناقضاً ظاهراً إذ يحيل العاشق إلى شاعر؛ وما يبدو من عبثية الشعر يظهر على أنه وهم: إذ بوسعه تحريك الناس باتخاذ مجموعة مختلفة من المظاهر، وبتقديم رؤيا وطنية تحرك الناس نحو الفضيلة. في ريفية «تشرين الأول» تجتمع هذه المشاغل كلها، وهناك يتضح الطريق نحو الملحمة ونحو شعر

الحياة الفاعلة. وخلاصة ما تريد قوله مطوّلة تقويم الراعي، كما أحسن التعبير عنها البروفسور <هاملتن>، هي «رفض الحياة الرعوية من أجل حياة مخلصة في العالم حقاً. وعند <سپنسر> تكون هذه الحياة هي حياة الشاعر البطولي الذي يرى واجبه الديني الأسمى خدمة الملكة بأن يبعث في نفوس شعبها روح الأعمال الفاضلة جميعاً» (ص ١٨١). لذلك يكون المكان الرعوي مكاناً للرؤيا. وإذ يخسر هويته في هوية <كولن كلاوت> يكون الشاعر قد وجد هويته فعلاً.

إن رعوية <أركاديا> التي تنطوي على قناعة خالصة قد لا تكون أبداً أعظم ولا أكثر الفنون الرعوية جدية. ففي أعمال <دْريتُن> و <هريك> حيث مدى الخيال الواسع، والتجاهل العام للقضايا الكبرى التي يثيرها النمط الرعوي في أكثر لحظاته طموحاً، تقوم المفارقة والظُّرف مقام المنقذ من التصنّع، ومع ذلك نحسّ أن عالماً من الاهتمامات البشرية بأكمله غير موجود في قصائدهما، ولو أن الجمال الغنائي في ذلك الشعر يشكل بعض التعويض. وبعد <سپنسر> لا نجد سوى <ملتن> و <مارڤيل> ممن استخدم العزلة الرعوية مدركاً قيمتها الكبرى تجربةً وإضاءةً، وإحساساً بتعقيداتها العديدة. والواقع أن أغلب من جاء بعد <سپنسر> يتخذ من الرعوية محض أسلوب أو عنصر زينة.

نلمس في الرعويات التي نظمها <پوپ> قبيل بداية التدهور الذي أصاب النمط نوعاً من الإنتعاش في ريفيات <أركاديا>؛ وقراءة تلك الرعويات تبيّن أن عالماً كاملاً من القضايا البشرية قد غاب عن ذلك النمط ليجد تعبيراً في أشكال أخرى. لكن هذا لا ينال مما في تلك الرعويات من أناقة عظيمة وجمال، كما لا ينال من أصالتها التي تقوم بالدرجة الأولى على براعة <پوپ> في اختيار موضوعات من الريفيات القديمة

وترتيبها في وحدة أساسها الفصول الأربعة. يخبرنا الشاعر في «المقدمة» أنه أعجب بنظام التقويم السنوي عند <سپنسر>، وأن بحثه عن الأصالة قاده إلى التقصيـر الوحيـد الممكن من ذلك النظام، وهو النزول من إثني عشر شهـراً إلى أربعة فصـول. ويلاحظ في ذلك العمل ميل إلى توحيد المستوى لا يقتصر على الوزن في الأجزاء الأربعة، وهو المزدوجة الخماسية المقفاة، بل يمتـد إلى الاختيـار الـدقيق في المـوضـوعـات والأشكـال من الرعويات الكلاسية. وهكذا نجد في الربيـع مطارحـة شعريـة متغيِّـرة؛ وفي الصيف شكوى عـاشق؛ وفي الخريف مـطارحة قوامها قصيدتا شكوى متجاورتان؛ وفي الشتاء مرثاة. إن الترتيب والبساطة والتنوع الذي يبلغه الشاعر في مثل هذه الحدود الضيّقة مما يدعو إلى الإعجاب، لكن <أركاديا> هنا ينظر إليها من الخـارج؛ ولا يكشف الشاعـر عن قدرة للدخـول في تعـاطف خيالي مع الرعاة الذين يصفـ، وليس ثمة ما يحمله أن يعدّ نفسه واحداً منهم. والذي نفتقده في رعويـات <پوپ> أخيـراً لا يقتصر على إحساس ببدايات جديدة، بل نفتقد كذلك مـا هو أكثر أهمية وهو الإحساس بالتحضير. تلتزم القصائد جانباً واحداً من الحياة الريفية، لذلك نجد ما فيها من هدوء يعرض بشكل يخلو من إدراك الجـانب الآخر من الصـورة. إن المفهـومـات المسبقة التي أملت على <پوپ> موقفه تجاه الرعوية توجد في أوضـح صورهـا في «القول في الـرعويـة» التي أثبتها مقـدمـة للقصائد: يقول الشاعر:

> تعـزى بدايـة الشعر إلى العصـر الذي تـلا خلق العالم: وبما أن رعاية الماشية كانت أولى مشاغل الجنس البشـري على مـا يبـدو، فيحتمـل أن الرعوي كان أقدم أنواع الشعر. ومن الطبيعي أن نتخيل أن الفراغ الـذي كان لـدى أولئك الـرعاة

القدامى، وما يسمح به وما يدعو إليه من تنوّع،
لم يكن يليق به في تلك العزلة والركود شيء مثل
الغناء؛ وإنهم في تلك الأغاني كانوا يجدون الفرصة
للإحتفال بسعادتهم.

وكما حاولنا أن نبيّن، أن السعادة المثلى ليست موضوع الرعوية أبداً عندما تكون جادة حقاً، والرضا ليس الشعور الذي تنبع منه تلك السعادة. كما أن الشعر الرعوي ليس من إبداع الرعاة أنفسهم؛ فهو بحاجة إلى منظور مختلف تماماً. ثم إننا نعلم ما الذي يحدث عادة عندما يكتشف ميل إلى الشعر عند أناس بسطاء، ليسوا بالضرورة رعاة بل أناس قريبون منهم. إنهم لا يتغنون بما لديهم من سعادة. لقد عرف القرن الثامن عشر في عقوده الأخيرة عدداً ممن يقول الشعر بينهم عامل الحصاد والحلّابة والأسكافي، وكانت جلّ طموحاتهم أن يهجروا تلك المهن بأسرع وقت ليتفرغوا لكتابة الشعر بالأسلوب المتحذلق الذي عُرف تلك الأيام. وكما يظهر كتاب البروفسور <تنكر> الصغير النفيس فقد كان نصيب أولئك التعساء (<ستيفن دك> و <آن ييرزلي> أو <لاكتيلا> و <جيمز وودهاوس>) نصيباً محزناً دائماً، إذا لم يكن مريعاً كئيباً كما في حالة الأخير منهم.

إن الآراء التي يعرضها <بوب> عن النمط الرعوي هي آراء أكاديمية، وبخاصة آراء الأكاديمية الفرنسية، كما أظهر البروفسور <كونگلتن> في عرض للآراء اللاحقة عن الرعوية. فالنقاد من أمثال <رابان> و <فونتنيل> قد وضعوا قوانين ذلك الشكل الشعري وصنّفوا موضوعاته الممكنة وحدّدوا مصدره. وعندما يقول <بوب> في مقدمته «لذلك يجب أن نستخدم ما

يوحي بالبهجة حول النمط الرعوي، وهذا قوامه الكشف عن الجانب الأفضل من حياة الراعي وإخفاء تعاساته» فإنه لا يخرج عن ترديد موقف معروف. وكون الموقف نفسه لا علاقة له البتّة بقضايا الرعوية كما كنا نراها في تطورّها لأمر يودي بفن <پوپ> الرعوي في النهاية. ففي نظره ونظر أهل عصره كانت مسألة وجود الرعوية بأكملها قد نزلت إلى مستوى لعبة بهيجة. وبهذا المعنى عاشت تلك اللعبة إلى حين، ولأنها تقوم على خواء، كما قد يقال، فإنها قد تهاوت بسهولة أمام هجمات العصر اللاحق. ففي كلام <جونسن> عن «ليسيداس» وكلام <گولدسمث> عن مقطوعات بالغة التفاهة (في «الرسالة ١٠٦ من المواطن العالمي) نسمع صوتين يرتفعان اشمئزازاً من الرعوية الأكاديمية، ولو أن الثاني له الحق في ما يقول أكثر من الأول منهما. وربما كانت <ليدي وشفورت> في مسرحية <كونگريف> بعنوان سبيل العالم، (الفصل الخامس) إذ يبلغ عالمها حافة الأنهيار، تعبّر عن مشاعر العصر تجاه الرعوية بوصفها الطريق المسدود: «حسناً يا صاحبتي، أنتِ تكفين لمصالحتي مع العالم، وإلا فسأنكفىء إلى الصحاري والقفار؛ سأطعم الخراف المسكينة قرب الخمائل والغدران الرقراقة. يا عزيزتي <مارؤود>، لنهجر العالم ونعتزل وحدنا ونصير من الراعيات». إذا كانت الرعوية قد تحوّلت إلى هجاء منذ زمن بعيد، فإن الملحمة قد فعلت مثل ذلك. لقد برهن العصر أنه لا يطيق الإثنين.

على الرغم من التغيّرات الخارجية، التي كانت دليلاً على الطريقة التي استطاع بها الشعراء إعادة القوة إلى مثل أعلى قديم حسبما كانوا يريدون، فإن أسطورة <أركاديا> بقيت لأكثر من خمسة عشر قرناً مستودعاً للمثاليات البشرية. ولأسباب متشابكة،

من أهمها العودة الفعلية إلى الطبيعة مما أسكت جميع أصوات الرعوية، لم تعد صورة <أركاديا> ذات أثر في القرن الثامن عشر، وبقيت على تلك الصورة التي لم تستفق منها. لكن ذلك لا يعني أن صيغة من <أركاديا> لم تعد موجودة بيننا وستبقى ما بقيت المخلوقات البشرية ترنو إلى البساطة. لكن مهمة أي كاتب حديث يجتهد أن يعرض ما يرنو إليه في حدود مشهد طبيعي هي مهمة لا حدود لصعوبتها، لأنه في وضع يختلف تماماً عما كان عليه الشعراء قبل القرن الثامن عشر. فقد كان بوسع هؤلاء استحضار مثال <أركاديا> بسهولة؛ فقد كان معروفاً في كل مكان، تراثاً يشترك فيه أي فنان أوربي مهما ضؤلت معرفته بالتراث. إن محض إمكان الوصول إلى <أركاديا> قد أدّى بالضرورة إلى ظهور كثير مما لا قيمة له، ولكن ثمة أمثلة غير قليلة تسوّغ وجود النمط، وتتميز بتفوّق وبهاء. ومشكلة المؤلف الحديث تتعقّد بسبب عدم وجود أسطورة مشتركة يمكنه اللجوء إليها في فنّه الرعوي؛ والواقع أنه يضطر للعودة إلى خياله الخاص ليخلق مثل تلك الأسطورة. وفي أغلب الاحتمال سيحاول خلق أسطورة من مغاني طبيعية حقيقية يعرفها، ومن مجموعة من الظروف المحلية التي لوّنت رؤيته.

وقد أوضح حقيقة هذه الملاحظة مؤخراً <مينارد ماك> في كتابه عن <پوپ> وحياته في معتكفه الريفي في <تويكنام>. هنا، في وقت تضاءل فيه مثال <أركاديا> وغاب، يُخلق مثال جديد من محيط محلّي خاص، بفعل خيال أسطوري شعري. هنا يغدو المشهد الطبيعي حقيقياً ورمزياً في آن معاً، والشخص المركزي فيه، الشاعر نفسه، يغدو إنساناً حقيقياً وشخصيته بطولية كذلك، بما يصفه <ماك> بعبارة «مواجهة ترائية جداً

بين البساطة الفاضلة والفساد المتحذلق» (ص ٨). وصورة القناعة الريفية قد تكون أشبه بأسلوب <هوراس> منه بأسلوب <فرجيل>، ريفية أكثر منها رعوية، ولكن ثمة غير قليل من أصداء <فرجيل> ـ وبخاصة في ما يتعلق بنقل وأقلمة ربّات الفنون من <لاتيوم> إلى ضفاف نهر <التيمز> (ص ٣٩) ـ وذلك يبيّن الإتجاه الذي يسير فيه ذهن <سپنسر>. عوالم <أركاديا> الجديدة هذه ستساهم في العوالم القديمة لا محالة، ولو أنها أكثر محلية. أما تلك التي تتبع تراث رعوية <أركاديا> فسوف تستذكر حتماً ما يفعله <پوپ> من التحرك من الخاص إلى العام، من المحلي والواقعي إلى العالمي والرمزي. ومن هنا نجد أدباء مثل <هاردي> و <هاوسمن> و <فروست> متصلين دوماً بمشهد طبيعي محدد ـ جنوب غرب انگلترا، شروپشاير، نيوهامشاير ـ على النقيض من الرعويين القدامى الذين لم يكونوا مرتبطين بمكان محدد، حتى عندما كانوا ينظرون إلى <أركاديا> من خلال مشاهد طبيعية من أوطانهم. من يستطيع وصف <سپنسر> أو <جونسن> بالإقليمية بأي شكل؟ قيمة <أركاديا> الخاصة أنها لم تكن موجودة قط. فقد كانت، منذ ظهورها الأول، خلقاً أدبياً، إسقاطاً من الذهن، لذلك كانت عالمية في طبيعتها. وكان بوسع الشعراء القدامى استحضارها بهذا الشكل، مضفين على أوصافها كثيراً أو قليلاً مما يحيط بهم، لتطبيّع وتقريب مثال أعلى بقي محافظاً على طبيعته من حيث الأساس.

وعلى النقيض من ذلك، يبدأ الكاتب المعاصر من محيط معيّن، ويحاول ببراعة في اختيار التفصيلات أن يعرض الخاص بمظهر العام. وفي آخر المطاف، تكون <ويسيكس> و <شروپشاير> و <نيو هامشاير> أماكن في الذهن، إلى

جانب كونها أماكن متجذّرة في الواقع الجغرافي. وهي لا تمثل صوراً من الواقع الفعلي لعدم وجود سبب لتصوير تلك الأماكن بدقة فوتوغرافية. وفي كل حالة ثمّة اختيار تفصيلات تكشف عن تجرّد عن الواقع في وضوح يشبه ما يبعد <أركاديا> عن ذلك الواقع. لكن تلك التفصيلات لها من الطبيعة الفردية ما يجعل من الصعب إدراك كونها مختارة. وإذا تجاوزنا هذه المسألة ونظرنا إلى الإبداع على أنه من فعل الخيال أساساً، وأنه عالم داخلي أسقط على مشهد طبيعي مألوف يستخدم جميع قيم ذلك المحيط الخاص بترتيب تلك القيم بشكل لم يعرفه الواقع قط، عندها قد ندرك الصعوبات التي ينطوي عليها مثل ذلك الفعل الإبداعي. والواقع أن الكاتب المعاصر يخلق عالمه الخاص، وهو عالم شخصي وفردي له الحق أن يسترعي الانتباه ويسعى كذلك أن يكتسب صفة الشمول. و <أركاديا> الكاتب المعاصر تلخص حياته الفكرية برمّتها، وهي على ما تحمل من صفة خصوصية وشخصية، لها صلاتها بالبشرية عموماً. ولا بد أن تكون <أركاديا> المعاصرة شاهداً على التشظّي الروحي في العالم الغربي، بدرجة لا تقصّر عما يحاول فعله كل من <جويس> و <ييتس> في استخدام الخبرة الخاصة لإضفاء الوضوح على ما يعرضان من رؤى. إن العملية النقدية التي تتناول عالماً ذاتي التولّد كهذا العالم تفوق صعوبتها كثيراً على ما كان عليه الأمر أيام <أركاديا> الأصلية؛ ومسألة الاعتقاد هي أشد صعوبة بكثير. والذي يعلي من شأن مملكة <أركاديا> القديمة أنها وحدّت بين معتقد وبين تراث شعري.

٤ ـ سبارطة القريبة

إن دخول شخوص غير الشعراء إلى معاقل <أركاديا> في عصر الإنبعاث ساعد النمط الرعوي على الإنفلات من أشكاله الكلاسية والقروسطية المعتادة مثل الريفيات والغنائيات ليتخذ أشكالاً أكثر تعقيداً مثل الدرامه والملحمة. ويظهر تعقيد مشابه في القضايا التي تتسبب فيها مثل هذه الحركة، فحيث يكون من الحق ومن المناسب أن يدخل الشعراء أرض العزلة والتأمل هذه، قد لا ينطبق ذلك تماماً على العظماء وأشباه العظماء الذين يكون مجالهم عالم الجهد الناشط. والمواجهة بين العالمين، عالَم التأمل وعالم النشاط، تنعكس في المواجهة بين طبقتين من الناس: الرعاة ورجال البلاط؛ ثم بين نوعين من الشعر يناسب كل نوع طبقة: الشعر الرعوي والشعر الميلحمي.

ومن العجيب أن أول ملحمة كبرى في العالم الغربي نتبع من عمل مؤسف صدر عن سليل ملوك كان يوماً راعياً. فقد أرسل <پاريس> منذ ولادته ليكون راعياً في التلال، وذلك لأن الوحي قد كشف لأمه الخائفة أنه سيكونُ مصدر دمار؛ والاختيار غير الصائب الذي اختاره بين الربّات الثلاث: <ڤينوس> و <يونو> و <منيرڤا> برهن على صحة النبوءة. ومنذ البدء، إذن، تتداخل الملحمة مع الرعوية، ويكون اختيار <پاريس> إشارة واضحة إلى قدرة الفراغ الرعوي على الدفع بعيداً عن القيم التأملية. وعالم الخضرة البسيط قد يكون مكان

اضطراب قدر ما يكون مكان تسلية وارتياح، وقد نستطيع العودة إليه إذا أدركنا ما حدث هناك مرة، بالنسبة إلى <پاريس> كما بالنسبة إلى آدم. إنه ليس الدواء لجميع الأدواء.

لقد تناولت العصور الوسطى في وقت مبكّر أسطورة <پاريس> في قَصص ترميزي كما بيّن البروفسور <سمث> (ص ٣ - ٩)، أما الربّات اللواتي ظهرن له فقد أسندت إليهن قيم رمزية أخرى. كانت <ڤينوس> تمثل حياة اللذة والراحة والحب؛ و <يونو> حياة النشاط والحكم والآمال والطموح البطولي؛ و <منيرڤا> حياة التأمل والحكمة. وتظهر الأسطورة بشكل جميل في واحدة من أوائل المسرحيات الرعوية في انگلترا، مسرحية <جورج پيل> بعنوان **اتهام پاريس**.

تقيم الأسطورة تدرّجاً واضحاً في القيم. فحياة التوحش الحسية تقع دون حياة النشاط الفاضل في الحياة، وكلاهما يقع في مرتبة أدنى من الحياة الذهنية التي تمثلها <منيرڤا>. هذه، بشكل عام، هي النظرة البدئية التقليدية في العصور الوسطى وفي عصر الإنبعاث، ولو أننا نجد في العصر اللاحق تعقيداً ينتج عن ما استجد من توكيد على قمة الحياة الناشطة. فإذ تنتهي رحلة <دانته> إلى رؤية المدينة السماوية، تنتهي الملاحم الكبرى في عصر الإنبعاث بإقامة مدينة أرضية، والإحتفال بالحياة الدنيا. يقع التوكيد الرئيسي على ممارسة الفضيلة في الحياة الفاعلة، في استعادة أو تجديد مجتمع هابط؛ ومع أن التأمل شرط مسبق واجب، فعن طريق الفعل وحده يستطيع الجنس البشري تطهير ما يحيط به. ومع أن <بيكُن> يربط بين حياة التأمل الرعوية وبين <هابيل> ثم بين حياة الفعل الناشط وبين الفلّاح <قابيل> (سمث، ص ٣) وهكذا يحافظ على منزلة التأمل فوق منزلة الفعل، إلا أنه يعدّل

من تلك الفكرة في موصع آخر بالتوكيد على أن «البشر يجب أن يعلمـوا أن في هذا المسـرح من حياة الإنسـان تكون مقـاعد المشـاهـدين محجـوزة لله والمـلائكـة. . .» (<كـريـنلو> ص ١٤٨). وتجـد نفس الفكـرة تعبيـراً عنـد <ملتن> في آريـوبـاجيتيكـا[١] في الأبيـات الشهيـرة عن الفضيلة الهـاربـة المتصومعة التي تأنف من الولوج في غبار السباق وحرّه في سبيل الفوز بأكليل. وترد الفكرة بأسلوب مسرحي عند <سپنسر> في الكتاب الأول والنشيد العاشر من مليكـة الجان عنـدما يُحمـل « فـارس الصليب الأحمـر » على الابتعـاد عن رؤيـة الجنـة السماوية ليستأنف بحثه في العالم فيبلغ تلك الجنة بالكدح. ثم ترد الفكرة بأسلوب مسرحي آخر في قناعية <سدني> بعنوان سيدة الربيع التي قدمت أمام الملكة اليزابيث، وكانت تقصـد بوضوح إلى إظهار تفوّق الحطّاب الناشط في الغاب على الراعي المتأمل في المروج.

وكما يجتهد البروفسور <سمث> أن يبيّن، فإن الرعوية كانت تمثل في عصر الإنبعاث المثل الأعلى من الفراغ الذي يقف على النقيض من الإنشغال، فراغ للتأمل وإصلاح الذات يقع على الطرف الثاني من اللهاث المبتـذل الجشع لتكـديس المال والخضوع لتقلبّات الحظ. لكن هذا القول ترديد للتناقض البسيط بين المـدينة والـريف، بين الفن والطبيعـة، يؤدي إلى تفضيـل بسيط للآحق على السـابق. وهذا شعـور وجداني في الأساس، يخضع بسهولة إلى اعتبارات تتميز بتأمل أكثر، تتطلبها أشكال من الأدب أعلى شأناً. كان أدباء عصر الإنبعـاث أكثر وعياً بشكل عام بالتوتر الأشد في مُشتَبَك الأفكار. فحتى عناصر التدرّج التي سبق الحديث عنها تسمح بتفريقات دقيقة قد تغيّر في المنـظور. مثـال ذلـك دافـع اللذة الـذي تسيـطر عليـه

<ڤينوس> ينطوي على إمكانية مزدوجة: فهو قد يفعل بشكل مفيد نحو تكاثر الجنس البشري وإنعاشه، وبشكل مضرّ نحو الإنغماس في الملذات والشبق. والحياة الناشطة التي تسيطر عليها <يونو> قد تفعل بنفس الطريقة المزدوجة: قد تنطوي على ممارسة القوة في سبيل كسب مشروع، ومن أجل بلوغ العدالة بأسلوب بطولي؛ وإذا انقلبت قد تؤدي إلى جشع وتسلّط. وحتى حياة التأمل تقع في مثل هذه الإزدواجية: فاعتزال العالم قد يرمز إلى رغبة في التأمل وعزوف عن الطموح الذي هو من الصفات الفاضلة؛ ولكنه قد يشير كذلك إلى نسيان الهدف الأسمى، وإلى خروج من السباق قبل بلوغ قصب السبق. بهذا المعنى قد تنقلب العزلة إلى انكفاء نحو الكسل. فالهدف البطولي يمكن أن يورث رغبة في الفراغ، والفراغ يمكن أن يؤدي إلى تشوّف نحو لذة لحب. ولنذكر أن <أويسيوز> أو الكسل هي حارسة باب حديقة السرور في **حكاية الوردة**[2]، وشخصية «السهولة» تقدم قناعية «كيوبيد» في مطولة **ملكية الجان** (١٢/٣).

إزاء هذه الصورة نجد أهل البلاط في الممالك المنهوبة التي تحاذي <أركاديا> يهرعون إلى المحيط الرعوي، تدفعهم الصدفة أو رغبتهم الخاصة. وأول تدخّل في العالم الرعوي ذي البهجة والبراءة من جانب عالم الفروسية وما فيه من بحث وهدف بطولي يرد في الأدب القروسطي، في نمط پاستوريل كما مرّ بنا، وكان من الواضح أن الفرسان الذين قدموا إلى العالم الأخضر وجدوا بهجتهم الكبرى تنحصر في أن ذلك العالم يقدّم مسرحاً للحب. والفرسان في نمط پاستوريل يمهّدون، بوسائل متنوعة عديدة، لقدوم عدد كبير من الفرسان والسيدات، والملوك والأميرات وأهل البلاط، الذين يجتاحون العالم الرعوي في

أعمال شعراء الدرامه والملحمة في عصر الإنبعاث. فهم قد يدخلون بهيئاتهم الخاصة (كما هو الحال في أعمال شكسپير وسدني وسپسر وآريوستو) ويقفون لذلك إلى جانب الرعاة والراعيات في <أركاديا> بنوع من التناغم الغامض؛ أو (كما في أعمال تاسّو وگواريني وفليچر) قد يتخذون هيئة الراعيات والرعيان نفسها، وعندها تغدو قيم الرعاة واهتماماتهم وتصرفاتهم وأخلاقهم في موضع البؤرة من الاهتمام. ولم يعد من الضروري أن يكون المرء شاعراً ليدخل في <أركاديا>، فكونه ارستقراطياً يكفي ويزيد.

وإذ يحلّ الدخلاء من أهل البلاط محل سكان <أركاديا> الأصليين بالتدريج، يغلب أن يصيب هؤلاء تغيّر عجيب. لقد مرّ بنا أن <سانّزارو> ساورته بعض الشكوك حول ما يفترض من جمال في حياة الريف، ويستمر استقصاء هذه النقطة حتى ينتهي إلى تصوير هازل للوجود الريفي. نجد عند <سدني> مثلاً في أركاديا بعض أفراد أسرة الراعي <داموتياس> مثل <ميزو> و <موپسا> يقومان بدور الوصاية على بنات الملك <باسيليوس>، لكن لهما شخصية منفّرة قدر ما كانت شخصية سابقيهم محبّبة، أو في الأقل جذّابة. فالإبنة <موپسا> يُسبغ عليها شعار زائف عن محاسنها في الفصل الثالث من الكتاب الأول (حسناء مثل <ساترن> العضيم، طاهرة مثل <ڤينوس> الجميلة). و <دامويتاس> نفسه يفتقر بشكل غريب إلى ذلك العنصر المهم الذي يميز رعاة عصر مضى، دماثة في الخلق أصيلة. وعند <گرين> في مينافون ثمة من يخاطب <كارميلا> بقوله إن لها شفتين كالخيار، وأن نَفَسَها «مثل بخار فطيرة التفاح». وعند شكسپير في كما تهواه نجد <أودري> و <وليم> أوضح مثال على سماجة أهل الريف، يقابل ذلك

من الناحية الأخرى شخصيتان تمثلان الراعي والراعية في هيئة أكثر مثالية، هما <فيبه> و <سلفيوس>.

هذا الوعي الشديد بالطبيعة المزدوجه في حياة الراعي يجد أكمل تعبير عند <سدني> في أركاديا. وأسرة <ذامويتاس> تمثل وجهاً واحداً من صورة الوجود الرعوي في الكتاب، يعادله ما يرد من أوصاف في آخر كل جزء عن أنشطة رعاة في صورة أكثر مثالية، يعيشون في تلك المغاني. وفي تضاعيف الأغاني الريفية والرقصات التي يؤديها أهل <أركاديا> الأصليون هؤلاء يُدخل <سدني> نظرة أفلاطونية محدثة عن الحب والحياة لتكون نجماً هادياً لضلالة الجماعة الملكية. لذلك توجد لمسة روحية في حياة <أركاديا> إلى جانب الخشونة والفجاجة المقيمة التي لا تنالها الروح، وبهذا المعنى تكون <أركاديا> مرآة العالم الأكبر، تضم الكمال إلى جانب النقص، والمثالية إلى جانب الواقع الخشن.

إن البراعة التي تميز بعض الرعاة في رعويات عصر الإنبعاث تفسّر أحياناً بأشكال أخرى، وهنا تنشأ تعقيدات أخرى. فعند <تاسّو> في أورشليم محرّرة، وعند <گواريني> في الراعي المخلص، وعند <سپنسر> في مليكة الجان، وعند شكسپير في سيمبلين نجد راعياً وقد قلب نظام الأشياء المألوف إذ هرب من الريف عائداً إلى البلاط. مشمئزاً برماً، يطلب قناعته الأولى بمنزلته الدنيا. وتغدو العملية: طبيعة - فن - طبيعة، مما يقلب المسار الذي يناسب أهل البلاط، وهو فن - طبيعة - فن. فعودة الراعي إلى <أركاديا> تمثل إيجاد وسط يلائمه تماماً، فهو مثال طموحات تقلّصت ورغبات تحدّدت عن عمد، ونحن نستطيع إدراك الفساد الذي حلّ بعالم الفن من إداناته الصريحة المخلصة. وهذا التفضيل لطرائق الريف

وأخلاقه متجذّر في النظرة البسيطة لا النظرة المعقدّة عن الحياة الريفية، لكنه يكتسب مسحة إضافية من التعقيد لأنه يرد على لسان راعٍ سبق له أن رأى جانبي الصورة؛ فقد كان من أهل المدينة، لذا فهو يعرف. ويبدو أن أصل جميع هؤلاء الرعاة يعود إلى شخص <تيتيـروس> في الـريفيـة الأولى من أعمـال <فرجيل> وهو الراعي الذي اضطر للذهاب إلى روما ليكون سعيداً في موطنه الريفي، فتجربة العالمين ضرورية للسعادة.

تبيّن خبرة هؤلاء الرعاة أن الدخلاء من أهل البلاط يجب أن يخضعوا لتجربة لا تقل عن تجربتهم، لذا فإن هروبهم إلى الريف لا يشكل المحطة الأخيرة في بحثهم. فمن المنتظر من العظماء، الـذين يهربـون عن حق من العالم المشـوب بفساد البـلاط، أن يستنيروا بخبـرة يكتسبونهـا في الغابـات، وهم إذ يعودون أخيراً إلى محيطهم الأصلي، وهو عالم الفن، والمدينة والبلاط، ينتظر منهم أن يجدّدوا ذلك المحيط ويعيدوا إليه الحياة بما اكتسبوا من معـرفة. لا يـوجد في الـريف شيء طيّب في أساسه، كما لا يوجـد في المدينة شيء خبيث في أساسه. إنها ضلالة البشر التي تجعـل ما في المدينة خبيثاً. ثم إن الخبيـث يمكن أن يحوّل إلى طيب، كما أن الدوافع التي قادت إليه يمكن أن يعاد توجيهها. إن المدينة موجودة لتبقى، شئنا أم أبينا، فهي شكل من التنظيم الاجتماعي ينتج عن السقوط مباشرة، والذي نفعله أو لا نفعله في حدود المدينة هو الذي يقرر مصائرنا. لذا فأهل المدينة الذين يصلون إلى <أركاديـا> لا يلقون سـوى ترحيب محدود مؤقت في خمائلها ومروجها.

إن الملاحظة السابقة عن دوام المـدينة تؤدي إلى مسـألة أخرى. ثمة رأيان متعارضان حول المدينة والـريف في الفكر الغربي، وكلاهما يعتمد على الآراء حول الطبيعة مما مرّ بنا في

المقدمة. كنا نتحدث إلى الآن حول المدينة بوصفها مكان فساد واضطراب، وعن الريف بوصفه مكان ما تبقى من نقاء وبساطة. هذه نظرة تغبط آدم على ما كان عليه قبل السقوط عن الجنة، وتحنّ إلى ذلك الزمان بوصفه لا مثيل له في الرفعة، وترغب أبداً في استعادته. ولكن ثمة جانب آخر في الأمور. فكلمة «حضارة» نفسها، بما تنطوي عليه من جميع التقدم الذي بلغه الإنسان في تاريخه الذي يفصله عن جميع المخلوقات الأخرى على الأرض، ترتبط بفكرة أن إقامة الحواضر ومجتمعاتها هو ما يفصله فعلاً عن تلك المخلوقات. تمثل الحواضر خطوة من التقدم عن الأيام التي كان الإنسان يعيش فيها مع الوحوش في الغاب. وكلمة «حضارة» هذه ترجع في الإنكليزية إلى جذرها اللاتيني الذي يفيد فكرة التطرية[٣] وتشذيب الغرائز الوحشية، والتعاون المتناسق بين الناس في مجتمع أكثر تطوراً من مجتمع الحقول أو الكهوف. ويرى أصحاب هذه النظرة أن حالة آدم بعد السقوط، في عالم بائس كالذي وجد بعد الخروج من الجنة مباشرة، هي حالة أدنى بشكل لا يوصف من حالة الإنسان المعاصر، على ما يزين الأخيرة من تطور الفنون والعلوم. إنها سعادة لنا أن ننعم بسعادة آدم الأولى في الجنة لو استطعنا إلى ذلك سبيلاً؛ ولأننا لا نستطيع، ولأن إقامة الحواضر دليل على سقوطنا ونهوضنا المحتمل، وجب علينا أن نجتهد دوماً لجعل تلك الحواضر أشبه بالجنان قدر المستطاع عن طريق ما يفرضه القانون والعقل. وخبرة آدم ترسم الخطوة الأولى في النسق المسيحي من السقوط والصعود. وخبرتنا في الحواضر تلخص سقوطه عن الجنة، لكن العالم نفسه يمكن أن يصبح المكان الذي منه نستعيد لا البراءة الأولى، بل براءة أسمى، وبراءة نكسبها من خلال التجربة.

إن بعضاً من روائع الأدب الأوربي تعيد تمثيل هذا المسار من الجنة إلى الحاضرة، وتؤمن بهذه النظرة المزدوجة عن الأخيرة بوصفها ظاهرة تنتج مباشرة من السقوط، لكنها كذلك مثال على قدرة الإنسان على الإبداع التي تؤدي إلى قدرته على تجديد نفسه. روائع مثل **الكوميديا الإلهية**، **أورلاندو هائجاً**، **مليكة الجان**، و **كوموس** جميعها تبدأ بغابة يتهددها انفجار عاطفة حيوانية؛ وتتجه جميع هذه الأعمال بطرق شتى نحو إقامة الحاضرة شعاراً على قدرة الإنسان على إخراج الوحش من طبيعته والوصول إلى حالة من التناغم الداخلي. وهذه الحواضر ستفسدها ولا شك عواطف البشر وطموحاتهم، وسيعقب ذلك هروب آخر إلى الغاب. عملية الهروب والعودة متواصلة، وستبقى حتى فناء الجنس البشري.

العودة إذن هي الأمر المهم: والعزلة الرعوية ليست هدفاً في حد ذاتها. فجميع مسرحيات شكسبير الرعوية، مثلاً، تنتهي بعودة إلى البلاط. ولا يوجد سوى حالتين إثنتين (كلاهما في **كما تهواه**) من حالات رفض العودة، وهما الاستثناء الذي يثبت القاعدة. من الواضح أن <تَجستون> يتخلّف في غابة آردن لأنه يجد مباهج الريف المتجسّدة في الحسيّة الشبقة عند <أودري> أقوى مما تستطيع طبيعته مقاومته. ويتخلف <جاك> لأن الغابة تقدم له مجالاً لنوع آخر من الإنغماس في الذات، في شكل الكآبة: وهذا ما يدعوه <پوجيولي> بإسم «رعوية النفس». كلاهما يفضّل الوقوف خارج ما أُعيد بناؤه من تناسق النظام الاجتماعي، وهو نظام تكون الصورة المجازية المركزية فيه سلسلة الزيجات بين مختلف فئات الريف والبلاط.

ولا يقتصر الأمر على كون العالم الرعوي ليس الدواء لجميع الأدواء، بل إنه قادر على توفير الدافع نحو كارثة، بشكل مباشر جداً، إلى جانب قدرته على استعادة الرؤية التي تقود إلى التجديد. تعتمد المسألة أخيراً على الأسباب التي دفعت بالمرء لولوج ذلك العالم، وعلى استعداد القلب والعقل. هذه آمثلة ثلاثة من <تاسّو> و<اريوستو> و<سپنسر> تصوّر الطرق المختلفة في معالجة العزلة الرعوية.

في أورشليم محرّرة تقع <ايرمينيا> في غرام <تانكريدي> الواقع بدوره في غرام <كلوريندا> المحاربة الوثنية. وإذ تندفع بحب رجل لا يعي وجودها أساساً، تتنكرّ <ايرمينيا> في درع <كلوريندا> في محاولة للوصول إلى المعسكر المسيحي لتضميد جراح أصابت <تانكريدي> في المعركة. والمقطع الذي تحاور فيه نفسها عن هذا المسلك الخطر (٤/٧٠ - ٧٨) يقدم صورة من المحاكمة النفسية بين الشرف والحب، ينتصر فيها الأخير بالطبع. وتكاد مغامرتها الليلية أن تنتهي بكارثة، لأن الحارس الليلي المسيحي يظنها <كلوريندا>، وتكون النتيجة هروب البطلة حتى تبلغ بمحض الصدفة مكاناً رعوياً (٧/١ - ٢٢). ثم تصل إلى نقطة أزمة في وجودها، فمتطلبات البلاط من عالم الحرب والحب لديها تجد نقيضاً غريباً عنها فى العالم الرعوي البسيط. فالراعي السعيد الفقير المظهر الذي يخلّصها قد كان يوماً أحد أفراد عالمها الكبير، وقد هرب من متاعب البلاط إلى مباهج الصفاء في حياته الرعوية المبكرة.

تمثل الواحة الرعوية هنا نقيضاً بارزاً لعالم يحكمه الحظ في الحب والصراع هو المحيط الرئيسي لما يجري في القصيدة. وتمثل <ايرمينيا> ما يدعوه <پوجيولي> بإسم رعوية البراءة،

وهي براعة تبرز فيها القيم الاقتصادية والاجتماعية في العصر الذهبي، ويغيب عنها تماماً التوكيد على الحب المتحلل الذي يشكل الأساس من «رعوية السعادة». وتقلّص الطموحات الاجتماعية التي يمثلها انسحاب الراعي المقصود من البلاط له ما يوازيه في تقلّص مشابه في أبعاد حب <ايرمينيا>. فكما يجد الراعي سعادة في قبول نصيبه في محيط متواضع، تنسحب الفتاة كذلك من العالم الكبير حيث الحب الباهر البطولي إلى محيط يختصّها أكثر حميمية، تداري حبها مدركة استحالة تحققه. من أجل ذلك تدخل بصورة طبيعية إلى المحيط الرعوي، ملتحفة بزي راعية، تقوم بأعمال بسيطة تناسب منزلتها البسيطة. <تانكريدي> لن يكون من نصيبها أبداً؛ فهو مرتبط إلى الأبد مع <كلوريندا> التي يهاجمها ويقتلها خطأً، ثم يقيم لها مراسيم العماد المسيحي. وفي موضع لاحق في القصيدة، تعالج الفتاة حبيبها وهو على وشك الموت (١٩/١٠٣ ـ ١١٤) ثم تغيب عن وجوده لتجد سعادتها، كما يجد الراعي سعادته، في داخل النفس ذاتها. فالحياة المتألقة في مراقي العالم لا تتاح لكل امرىء، ودروب السعادة كثيرة ومتنوعة.

يوجد كلا النوعين من الرعوية عند <آريوستو> في **أورلاندو هائجاً**، وبصورة أكثر تطوراً مما لدى <تاسّو>. يعنى أحد المسارات الرئيسة في القصيدة بمطاردة غرامية من أحد أنصار <شارلمان> واسمه <أورلاندو> المتيّم بالفاتنة الوثنية <آنجيليكا>. ويتضح دور هذه، بوصفها رمزاً لتحريض عاثر نحو الشبق والفوضى، وذلك في بداية القصيدة (١/٣٥ وما بعده) حيث تتكتشف في «موضع بهيّ» ينشد فيه أحد عشاقها الكثار بنغم محزن عن ازدهار وموت وردة البكورة، وعن الحاجة إلى اقتطافها في أوانها وهي بعد نوّارة. ثم تتكرر نغمة «اقطف

النهار» ثانية في النشيد الثامن (٧١ وما بعدها) حيث نجد <أورلاندو> المكروب يتأمل ليلاً في أمر «الزهرة» التي ستغيب إلى الأبد إذا ما انصاعت <آنجيليكا> إلى شخص آخر. وبعد ذلك يحلم أنه يتجول في أرجاء حبٍّ مزهرة يتمتع بأقصى نِعَم الوصال، ولا يلبث الحلم أن ينقلب كابوساً تتدمّر فيه الحديقة، بفعل عاصفة مفاجئة هوجاء تمزّق الازهار، وتتركه في لوعة رغبة لم تكتمل. ويستهلّ الحلمُ رحيلَه عن باريس المحاصرة، وهو أقوى المدافعين عنها، ويبلغ ذروته في النشيد الثالث والعشرين وهو المركز الدقيق للقصيدة، حيث يملك الهياج، الناجم عن الإحباط الجنسي، ناصية البطل في ذروة من العنف النفسي المذهل. والمحيط الرعوي، الذي يفقد فيه البطل البقية الباقية من عقل أساء إليه كثيراً، يتصل مباشرة بالفقرتين اللتين سبقت الإشارة إليهما: والفقرات الثلاث جميعها تعنى بشكل واضح بجمع الورود، لذلك يكون من المناسب أن نجد الجنون، الذي هو عقوبة إساءة استعمال العقل، يغلب <أورلاندو> في مكان يرتبط تقليدياً بتحرير الغريزة «الصافية». والمكان الذي يصله <أورلاندو> في النشيد المركزي هو نفس المكان الذي سبقت إليه <انجيليكا> مع حبيبها (١٩)، وهناك، بفعل دورة مجنونة من الحظ القلّب يتاح للجندي الحَدِث الغرير أن يخطو خطوة في «الحديقة» ويقطف «الوردة» التي حاول قطفها عبثاً كثيرون من قبله: و<آريوستو> شديد الوضوح في صوره الشعرية. فأسرة الرعاة التي تستقبل في كوخها المتواضع اثنين هرباً من العالم الكبير تنظر بعين راضية إلى ازدهار هذا الحب الغامض؛ ونحن لا نسمع شيئاً هنا عن القناعة الرعوية المألوفة، ولا عن البراءة الرعوية، والواقع أن زوجة الراعي يسعدها أن تقوم بدور وصيفة الشرف في مراسيم زواج زائفة تثير الضحك، يتخابث <آريوستو> في القول أن «الحب» كان شاهد

العرس فيها. هذا هو الجانب الأكثر عتمة في الحياة الرعوية، يزينه <آريوستو> بمفارقة مقصودة. فلا تكاد الغريزة تُستثار حتى ترتوي، والأشجار التي يحفر عليها العاشقان ذكريات نشوتهما (٣٦/١٩) تصبح شهوداً مفضلة على بهجتهما. ولم يسبق لرعوية السعادة أن تعرض بهذه الصورة المسرحية البارعة التي عرضت بها هذه الرعوية وسط عالم يضج بالحروب.

تلك الأشجار نفسها، تلك المغاور والكهوف والينابيع التي تخلّد غرام <آنجيليكا> و<ميدورو> تمثل في نظر <أورلاندو> الخائب رموز رعب هائل لإخفاقه الحسّي. ففي النشيد الأوسط، يكون الدمار الذي حلّ بالأشجار على يديه، إذ يمزّقها في فورة عاصفة من هياجه وما يغلّف عقله من جنون، أبلغ صورة مسرحية في الأدب لما يقوى على فعله الحنين، أو القناعة الرعوية من هذا النوع، تجاه سلطنة العقل الهشّة على الرغبة. ومما يناسب الوضع بشكل مذهل أن نرى تدمير المكان الرعوي (الذي كان البطل يحلم به يوماً، كما قد نذكر) يعقبه تدمير أهل المكان بشكل يثير الضحك المريع بسبب تَصْخاب ينهال في ساعة شرّ. والحديقة، التي سبق أن دُمّرت في حلم نبوئي، تدمّر الآن ثانية في الواقع: فالتدمير أمر لا محالة منه، لأنه محض وهم بشري. فهي من حيث الأساس لا يمكن أن تدوم، لأنها لا تسعى إلا لإدامة اللحظة. وإذ ينزل هياج <أورلاندو> على المكان، والرعاة، وعلى نفسه أخيراً، نجد انقلاباً عنيفاً نحو فكرة التحرّر الرعوي للتمتع بالحب في محيط من «البراءة النزقة». ورعوية السعادة يخيّم عليها دائماً إدراك بأنها محض ملاذ من الواقع الذي تجب مواجهته في الأخير: وهذا ما يفسّر الكآبة التي تحيط بوصف تلك السعادة عند

<تاسّو> في جوقة العصر الذهبي في آمينتا، وما يفسّر كذلك هذا الإلغاء الواضح لبريقها الوجيز عند <آريوستو>.

بحث <أورلاندو> عن <آنجيليكا> ينتهي في حديقة، والجنون، في مُعتَزَلٍ رعوي يعكس الحنين الداخلي، هو النتيجة الحتمية. ومع أن <أورلاندو> يضفي إسمه على القصيدة، إلا أنه يأتي في المرتبة بعد بطل آخر هو بطل السلالة في القصيدة، الذي من صلبه سيخرج <آل إيسته> من <فيّرارا> أولياء نعمة <آريوستو>. ومسيرة <روجييرو> في القصيدة، وهي في أغلبها محاولة تجنّب مصيره الأكبر، تنتهي بتحطّم سفينٍ مقدور، يحمله دون أن يصيبه أذى إلى جزيرة هي ملاذ راهب عجوز فاضل يعلّمه من أمور القَدَر الكثير حتى ينتهي إلى تعميده بالشعائر المسيحية. يصل <روجييرو> مثل <أورلاندو> إلى مكان تسود فيه البساطة في الحب، لكن زيف هذا دليل على أصالة ذاك. والراهب الصحيح الروح والجسد، الذي ينعش من <روجييرو> الروح والجسد، ويعيش في فلاح واعتدال على الماء وما يغلّ الشجر من ثمر، هو نوع من <الراعي> الصحيح، ووظيفته أن يصلح ويعلّم لا أن يسكت على الشرّ. ومواجهته مع حياة العزلة والبساطة هذه تؤدي بالبطل المحاصر إلى خبرة تأملية، فينفتح أمامه سبيل مصيره. والمكان الرعوي إذن، بالنسبة إلى <أورلاندو> و<روجييرو> هو مكان رؤيا. ففي إحدى الحالتين تحرمُ الرؤيا <أورلاندو> من عقل طالما أساء إليه بأوهام الحب. وفي الحالة الأخرى تظهر الرؤيا في إدراك مصير ورغبة في مواجهته، فيقوده إلى زواج، ونوال مملكة، ودخول في حياة فاعلة في هيئة محارب، وزوج، ووريث سلالة.

إن تدمير العالم الرعوي على يد <أورلاندو> يدل على مدى ضعفه أمام هجوم من الخارج. ويبرز نفس الأحساس بضعف العالم الرعوي في أناشيد الكتاب السادس من **مليكة الجان**. نجد <كاليدور> فارس اللطف، في بحثه البطولي وراء <الوحش الضاري> يتفق وجوده في عالم رعوي من بديع الجمال والبساطة، وغرامه بالراعية <پاستوريلا> يؤدي به إلى تمتّع بمجتمع ريفي يبلغ ذروته في رؤية «ربّات الحسن الثلاث» ومن ثم استئناف بحثه. والذي يبدو هروباً من واجب هو في الواقع إنارة هدف، فالشروط التي بموجبها تتم رؤيته تلقي ضوءاً على فكرة الإعتزال على قدر ما تؤثر في بشر قُدِّرت عليهم مصائر مختلفة يسلكون طرائق مختلفة لبلوغها. لقد كان همّنا أن نبيّن كيف أن <أركاديا> كانت أول الأمر دنيا يطلبها نفر من الشعراء لأغراض التسرية والتأمل، ثم صارت دنيا يغزوها أو يتطفل عليها عِلية القوم في هروبهم من العالم. ففي النشيد العاشر من «حكاية اللطف» عند <سپنسر> نجد الشاعر إلى جانب الفارس في المشهد الريفي. وإذ يتجوّل <كاليدور> في الحقول ذات يوم يسمع ألحان مزمار قصب، فتستهويه الأنغام وتسحره نظرة عابرة يُرى فيها الشاعر الرعوي <كولن كلاوت> يعزف لمئة من الصبايا يرقصن عاريات، في حلقة تتوسطها ربّات الحسن الثلاث في الأساطير الإغريقية، وهن يرقصن حول صبية لا مثيل لجمالها. ترمز ربّات الحسن إلى كرم العطاء والأخذ، الذي هو جوهر فضيلة اللطف، ورقصهن يمثل ذلك الإنسياب المتناغم من الرشاقة من فرد إلى فرد، وهو ما يُرى في العالم في أسمى حالاته. ويساهم الشاعر في تلك الحركة بحركة من جانبه في الحب، هي شِعره نفسه، ولكن حالما يظهر الفارس في المشهد تغيب الرؤيا في لحظة وتترك الشاعر في تعاسة لا يَقوى على التخفيف منها كل ما يسوق الفارس من اعتذار. تدور

الراقصات في جمال عارٍ أمام الشاعر الذي هو الإنسان الوحيد القدر على الدخول إلى هذا المشهد الريفي بالذات؛ فمن المناسب له أن يوجد في هذا النوع من العزلة، لأن هذه مغاني معروفة لديه منذ أيام تقويم الراعي، وقد برهن على قدرته على دخول العالم الكبير، عالم الفعل البطولي في نفس القصيدة التي تشكل «حكاية اللطف» جزءاً منها في الواقع. لكن الذي يراه الفارس يتم بالصدفة وبوصفه دخيلاً، ورؤيته العابرة لتلك الشخوص المثالية لا تزيد عن كونها لمحة من الجمال الروحي لا يشكل بحثه تجاهها سوى مرآة. وما زال عليه أن يثبت وجوده في بلوغ مقصده. وهو لا يقوى على التمتع بالمنظر بحرية كما يفعل <كولن كلاوت> لئلا يدفعه بهاء المشهد إلى اعتزال تأملي هو مما يناسب الفنان في هذه اللحظة، لكنه لا يناسب الجندي. تمثل ربّات الحسن الثلاث رؤية اللطف، ومشعلاً ينير بحثه عن تلك الفضيلة في العالم. ومن دون تلك الرؤيا يكون البحث خلواً من المعنى.

وتُعرض هشاشة الرؤيا الرعوية ثانية في مقطع آخر، بشكل مسرحي، إلى جانب لطفٍ فاعلٍ يلين في تأنيب سوء السلوك ويقسو في إصلاح الخطأ المطلق. وإذ يغزو أقوام <بريگانت> عالم الرعاة (١٠/٣٩ وما بعدها) فيأخذون الرعاة أسرى أول الأمر ثم يقتلونهم جميعاً، باستثناء <پاستوريلا> التي تنجو بأعجوبة، نحس بما في العالم الخارجي من وحشية مطلقة، وندرك لماذا تكون رؤية ربّات الحسن لمحة خاطفة. ويهرع <كاليدور> لإنقاذ <پاستوريلا> في هيئة راعٍ، ولكنه راعٍ قد هجر عصاه المعقوفة واستعاد سيفه. فاستئناف البحث وبلوغه يتبعان بشكل طبيعي، ولكن حتى هنا ثمة شعور بنهاية هي محض بداية، لأن <الوحش الضاري> يفلت ويجب أن يعاد

القبض عليه - إلى الأبد، كما يوحي به <سبنسر>. يضع البروفسور <چيني> هذه المسألة في أوضح صورة (ص ٢٣٨):

> من طبيعة الأسلوب الرعوي، كما استعمله <سبنسر> وشعراء العصر اللاحق، أن يرى الهروب الرعوي مسألة مؤقتة، يكون الراعي المتحضر في آخرها قد رأى عالمه «الطبيعي» البسيط يفقد براءته ويغدو صورةً مطابقة لعالمه الساقط، فيه نفس الصراعات التي تنشأ من طبيعة الإنسان المختلطة، وبنفس الوعد بلا شيء أكثر من انتصار محدود ومؤقت في هذه الحياة.

وقبل مأساة المذبحة الرعوية، عندما يدخل <كاليدور> العالم الرعوي أول مرة، تجري محاورة فيها عبارة منيرة عن ملاحقة السعادة. يغبط <كاليدور> الرعاة ويتمنى لو أن حظه يمكن أن ينتقل به «من ذروة المنزلة العليا إلى هذه المرتبة الدنيا» (٩/ ٢٨). ويكون جواب <ميليبوي> أن البشر يلومون السماء عبثاً، لأن السماء تقدّر الأفضل لكل إنسان. من الأنسب لكل امرىء أن يظل قانعاً بما لديه: «العقل هو الذي يصنع الخير أو الشر». هذا التصريح، خصوصاً لأنه يصدر عن امرىء جرّب حياة الريف والبلاط، ينطوي على حقيقة عميقة، ويلقي ظلالاً من السخرية على أفعال عِلية القوم الذين يحسبون أن بوسعهم تجنّب مصائرهم والتمتع بسعادة أكبر بمحض اتخاذهم هيئة رعوية. فالرغاب التي تهاجمهم في العالم الأكبر تهاجمهم في العالم الأخضر كذلك. وفي دخولهم المحيط الرعوي، يحاولون أحياناً إبعاد خبرة عليهم أن يضطلعوا بها، ومن المفارقة أنها تعود إليهم من خلال نفس محاولاتهم تجنّبها. والعالم الرعوي، الذي يبحثون عنه ملاذاً لتجنب حكم القدر، يغلب أن

يكشف عن قصر النظر والضلالة عند البشر، وعن مفارقات من أقسى الأنواع.

ونجد أحسن الأمثلة عن عِلية القوم عند <سدني> في أركاديا (١٥٩٣). فإذ يحاول الملك <باسيليوس> تجنب نبوءة غامضة، يتنازل عن واجباته الملكية وينتقل بأسرته الملكية إلى منزل في الريف، محرّكاً بذلك سلسلة من الأحداث التي تبرهن على صحة النبوءة منذ البداية. وفي محاولته تجنّب حكم القدر يقع في حكم تسببت فيه تقلبات الحظ. ويغدو العالم الرعوي لذلك مصدر مفارقة، وتنشأ تعقيدات هائلة في نفس المكان الذي كانت تُطلب فيه البساطة.

وتنشأ مفارقة من نوع آخر في محاولة الأميرين تجنّب خبرة أخرى أساسية في الحياة البشرية، هي خبرة الحب. يقع <پيروكليس> في غرام إحدى بنات الملك <باسيليوس> رغم تشديد الرقابة عليها، ويتنكّر بزي إمرأة محاربة (أمازون) ليستطيع الوصول إليها، مثيراً الدهشة والانزعاج عند ابن عمه <ميوزيدوروس> الذي سيقع هو الآخر بعد قليل بنفس النوع من الشوق إلى ابنة الملك الأخرى، ويتخذ زيّاً أقل بشاعة في المظهر. وهو يعترف لاحقاً أن تهديداته الأولى وتحذيراته ونصائحه لم تكن صادرة عن معين ثرّ من الخبرة: «أنا واجدٌ في الحق أن ذلك كله كلام عابر، تعوزه الخبرة». ثم «. . . هل يستطيع إنسان مقاومة خلقته؟ لا شك أننا قد خُلقنا بالحب، وللحب قد خلقنا» (أركاديا تحرير <فويرا> ١/ ١١٣). العالم الرعوي مكان يتعلم المرء فيه أنه ليس خلواً من الأشواق، والقول بغير ذلك يفترض وجود براءة في الطبيعة البشرية لا تتفق مع الواقع. فنحن جميعاً قد وهبنا القدرة على الحب، وهو ما يربط الجنس البشري عموماً، لكن ذلك الحب يجب أن يخضع

لنظام وتوجيه. ومحاولة إنكار ذلك كلياً يعني أننا نخفق في إدراك أن الخبرة، في حالتنا بعد الخروج من الجنة، قد تكون الوسيلة لبلوغ براءة أخرى؛ تماماً كما تكون خبرتنا، مثلاً، في مجتمع المدينة الذي استعاد صلاحه وسيلة لإصلاح ما نجم عن السقوط خارج الجنة.

موضوع استعادة البراءة في الحب عن طريق الخبرة وليس عن طريق إنكار طائش لقدراتها يجري خلال اثنتين من أهم المسرحيات الرعوية في عصر الإنبعاث: **الراعي المخلص** من أعمال <گواريني> و **الراعية المخلصة** من أعمال <فليچر>. الرعاة والراعيات في هاتين المسرحيتين هم أهل البلاط من <آل إيسته> ومن بلاط <جيمز> الأول في أزياء رعوية، وهم يتصرفون دائماً خارج حدود طاقاتهم العقلية. والنظرة الأفلاطونية المحدثة عن الحب في المسرحيتين تؤدي إلى عرض مجموعة كاملة من المواقف نحو الحب ـ شهواني، إنساني، روحاني ـ تتمثل في الشخصيات الرئيسة. ويغلب أن تُستحضَر المقابلة التقليدية بين <دايانا> و <ڤينوس> إلى جانب صور عن الإفراط والتقصير في الأشواق، في مواجهة دائمة بين هذه وتلك. والبطل في مسرحية <گواريني> هو الصيّاد الشاب <سلڤيو> من أهل <ثيسالي> الذي يتفرغ للصيد في رهط <دايانا> ويزدري ما تقدمه <ڤينوس> من مباهج. وهو شخص من طراز <هيپوليتوس> في التراث الكلاسي، أو (على مستوى أكثر جديّة) من طراز <أدونيس> عند شكسپير؛ وفي حدود كونه لم يجرِّب بعد الشيء الذي يزدريه، فإنه مثال على التقصير في الشوق؛ وفي حدود كشفه عن حماس مفرط للصيد، هو مثال على الإفراط. وأخيراً، بالطبع، تكون خطيئته كبرياء بشر، وانغماس في الذات، وإذ يُحمل على إدراك ما

ينطوي عليه حماسه للصيد من قوة تدميرية محتملة، تغرس المسرحية فكرة قوامها أن أفضل سبيل هو بلوغ توحيد بين أفضل ما لدى ربّة الحب وما لدى ربّة العفة. فإنكار خبرة الحب تعادل الانكفاء على التأمل من دون تجربة في عالم النشاط البشري أولاً؛ فذلك يؤدي إلى «كلام عابر» وإنكار لإنسانية المرء الأساس. لكن <ڤينوس> و <ديانا> يمكن أن تصلا إلى انسجام وتآلف: عفّة تهديّء الشوق، وشوق يهدّيء العفة. وهذه نفس النظرة التي نجدها في الكتاب الثالث من مليكة الجان، في «حكاية العفّة المتزوجّة».

قضية الراعية المخلصة التي تعطي اسمها لمسرحية <فليچر> تختلف كثيراً عن قضية <سلڤيو>. فهي تبقى مخلصة لذكرى حب كبير انتهى بموت؛ وانسحابها إلى تأمل منعزل في الغاب يتم بإدراك كامل لماهية الحب. فما تتخذه من موقف يتم عن معرفة وخبرة، لا عن جهل كما في حالة <سلڤيو>. فهو موقف لا ينكر الحب، بل يمجّده أو يعلي من شأنه. فحالة البراءة عند الراعية تأتي بعد الخبرة، وحالة البراءة عند الصياد تقوم على محض كونه لم يجرّب. والأخيرة محض إمكانية، فضيلتها الوحيدة، إن أمكن اعتبارها فضيلة، أنها لم تقرر وجهتها بعد في سبيل الخير أو الشر. فالزمن وأفعال القدر مما لا يمكن تجنّبه، التي تعمل كذلك من خلال تلك الآلة المعطوبة، الإرادة البشرية المحدودة الضالة، تحمل النور في الختام إلى الصيّاد الشاب. وهنا يغدو بوسع الجوقة الأخيرة أن تعلن بأن «البهجة الحقيقية شيء/ ينبع من الفضيلة بعد العناء».

الدخول إلى العالم الرعوي، إذن، لا يمثّل نهاية بل بداية. وإذا كان العالم الرعوي يمثل شيئاً فهو يمثل عالماً مصغراً عن العالم الأكبر، وهو يكبّر، لكي نزداد فهماً، نفس المشاكل التي

تثقل علينا وتربكنا هناك. وهو إذ يفعل ذلك، وبالنظر إلى مدى النشاط البشري جميعه، يغلب أن يكبّر العالم الرعوي نفسه. والدافع الأصلي في الرعوية غنائي في الأساس، وتدوم النبـرة الغنائية خلال التعديلات الكثيرة التي طرأت على النمط. وإذ تغدو الرعوية ملحمية ودرامية، تكشف عن قوة مذهلة للارتفاع فوق بداياتها الغنائية البسيطة والتغلغل في أرفع الأشكال قاطبة. والواقع أنها قادرة أن تبدع، كما في العملَين المذكورين آنفاً، جنساً أدبياً جديداً تماماً، هو الكوميديا المأساوية الرعوية. إنها مفارقة لا مفرّ منها أن نجد شكلاً أدبياً مكرّساً لإشاعة التواضع والبساطة يكشف عن ميول شديدة الوضوح نحو الطموح، وفي آناء الطموح، يحقق الكثير.

٥ ـ التراجع نحو الطفولة

لقد مضى زمن غير قليل والرعوية عالم يدور فيه الفرسان والرعاة، وعلينا بما تبقّى من صفحات أن نلتفت قليلاً نحو الطفل، الذي كان أكثر من غيره قد حلّ محلهما، والذي سبقت إشارتنا إلى علاقته بالرعوية في الفصل عن العصر الذهبي. ورعوية الطفولة في شكل الرواية هي ما ورثناه، مثل أغاني الريف والمراثي، عن العصور القديمة. والربط بين الطفولة والرعوية متضمن منذ البدء في الرّوضيّات من عمل <ثيوكريتوس>، ولكن الكاتب الذي نعرفه باسم <لونگوس> كان أول من استقصى بحريّة وتعمّق آثار ما يفترض من براءة عند الصغار. فقصته الخيالية بعنوان دافنيس وكلويه، وهي أول أشكال الرواية الرعوية، لم تترك أثراً كبيراً على قصص الخيال الرعوية ـ الفروسية الكبرى في القرن السادس عشر، لأنها بالدرجة الأولى كانت نتيجة تمازج بين أنواع مختلفة أخرى من التراث الأدبي، وكذلك لأن استقصاء حساسيات الطفولة لا يبدو أنه كان يَعني الكثير لأسلافنا. ومع أن الزينة والشخصيات في قصص الخيال الرعوية ـ الفروسية تشبه أحياناً ما يوجد في المبكّر من قصص الخيال الرعوية الصرف ـ مشاهد رعوية، لقطاء، قراصنة، عودة مقدورة إلى الأهل الأغنياء ـ يمكن القول إن الوريث الحقيقي هو الرواية الحديثة عن الطفولة والمراهقة.

إذ ليس ثمة من أثر مباشر للرعويات المبكرة يمكن أن نلمسه في رعويات الفروسية، ومع ذلك، يوجد في النمطين موضوعات معينة، مثل الشعور الجنسي الأولي وما يثيره من لذة، وهو أمر يدعو إلى الدهشة.

يكاد يدور الموضوع في دافنيس وكلويه جميعه حول تفتّح مشاعر الحب عند الطفلين اللقيطَين اللذَين تحمل الحكاية اسمهما. فجهلهما باسم الحب وطبيعته أول الأمر، ثم بوسائل تحقيقه، يضفي على الحكاية مفارقات رهيفة جذابة. ثمة شبه كبير بين <لونگوس> و <ثيوكريتوس> في وجوه عديدة، وبخاصة في تصوير عالم ذهبي فيه شباب وجمال؛ لكن ما تنطوي عليه لغة الأول من إشارة إلى المفارقة في تلك البساطة المعقدة يكشف عن عالم ما لم يكن له وجود ولن يوجد إلا في خيال إنسان أكبر عمراً وحكمة. لدى <دافنيس> و <كلويه> من البساطة والانفلات الغرير ما لا يمكن وجوده في الواقع. يرسم <لونگوس> عالماً طبيعياً، لكنه عالم تحكمه في كل خُطوة عمليات فنية. والوعي بالذات عند المؤلف يمتد حتى يشمل الهزء العابث بوسائله القصصية نفسها، وطريقته في تقديم البطل والبطلة تحافظ على توازن أخّاذ بين الغنائية والتطرّف. كان يمكن للبطلين أن يكونا محض مُنفَلِتَين عاطفياً، أو اثنين من القرويين وحسب، لكن <لونگوس> يقدّم الإثنين في واحد. ينبع كل من التطرّف والمفارقة في هذا العمل الأدبي من حقيقة أن هذين البائسَين المستجدَّين في الحسّية لا يستطيعان تعلّم شيء من الطبيعة ينقذهما من ورطتهما، مع أنهما يعيشان في محيط تكون فيه العملية الطبيعية واضحة في كل لحظة. فهما لا يستطيعان تعلّم شيء حتى من تزاوج الماعز، ومحاولاتهما الخرقاء للاستمتاع في تقليد تلك الحيوانات الشبقة تنتهي بشكل

عجيب بشعور موسَّع ببراءتهما وبساطتهما. وهذا مسار خطر وجريء، ومن الغرابة بمكان أنه مسار ناجح.

يتكرّر التوكيد أن عالم هذين الاثنين عرضة للهجوم. فهو يخضع لهجوم من الخارج في شكل غارة من عصبة من فِتية المدينة، كقراصنة يخطفون <كلويه> ويغيبون بها إلى حين؛ وثمة هجوم من الداخل: إذ يركّز <گناثون> الكريه أنظاره على <دافنيس> وتتعرض <كلويه> إلى هجوم من <دوركون> الشبق، متنكراً في لِبدة حيوان. ولا يكون الفوز من نصيب المدينة ولا الريف، بل ربما تنال المدينة بعض التقدم من حقيقة أن العاشقَين عندما يصبحان فعلاً كذلك، فإن هذا يرجع إلى أن <دافنيس> قد أدخل أخيراً في الطقوس السرية للتواصل الجنسي على يد امرأة من المدينة ـ ومن الطبيعي أن تكون امرأة من المدينة. وهذه طريقة <لونگوس> الفَكِهة في القول إن ثمة فنّاً حتى في الوظائف «الطبيعية» وأن الطبيعة، مع أنها تعطي الكثير، لكنها لا تعطي كل شيء. وهذه الرواية مدهشة في حفاظها على توازن بين النضارة والجمال في العالم الرعوي وبين حسّ بالهشاشة في ذلك العالم وبعدم كفايته في المطاف الأخير. فالحنين والحكمة يسيران جنباً إلى جنب، وامتزاج الإثنين يؤدي إلى تظرّف بديع يشعّ في كل صفحة.

مثل رعوية الحياة الريفية، التي ميزتها الأساس أنها مكتوبة على مبعدةٍ من الريف، ومن وجهة نظر متحذلقة، فإن رعوية الطفولة تتطلب المنظور الناضج. وإذ كان الشعراء في بواكير التراث عموماً يبدأون مسيرتهم بمجموعة من رعويات <أركاديا> فإن الروائي الذي أعقب الشاعر يبدأ مسيرته عادة بقصة، قد تكون سيرة ذاتية واضحة أو قد يغلفها شيء من الخيال، تتعلق بمرحلة الطفولة. فقد حلّ الزمن البعيد محل

المكان البعيد، كما تراجعت المروج الذهبية في <أركاديـا> أمام زمن الطفولة الذهبي.

إن هذا التوكيد على الطفولة والمراهقة في الأدب الأوربي قد لا يتضح ما فيه من جدّة نسبية، وبخاصة في نظر الشباب. فقبل <روسّو> وشعراء الرومانسية، لا يبدو أن ثمة بين الشعراء سوى <هنري ڤون> ممن أدرك أن الطفل أكثر من محض بالغ في حالة جنينية (وحتى هنا كان الأمر في سياق مختلف تماماً). ثمة <أمبروز فيليپس> بالطبع الذي أصابته من <پوپ> صفة الحماقة بسبب رعوياته، لكنه قد كسب تلك الصفة قبل ذلك بسبب قصـائـده العـاطفيـة عن الـطفـولـة، إلى جـانب لقب <نامبي - پامبي> الساخر. والتوكيد على الطفولة قد جاءت به الرومانسية أساساً بناء على الفكـرة القائلة إن الـرؤية الـطبيعية الـواضحة عنـد الـطفـل أسمى من رؤيـة الـرجـل بشكـل من الأشكـال. وهـذه فكـرة ودودة، ولكن يجب أن يكـون لـدينـا الاستعداد لقبولها، لأن البراءة التي تعزى إلى الطفل قد تكون محض إسقاط من خيالات المؤلف عن تلك الفترة المبكرة من الحياة، يمكن أن تتلوّن بخبرته وحنانه إلى الماضي. وكما أن الرعاة لا يكتبون الشعر الرعوي، كذلك الأطفال لا يكتبون في مدح الطفولة. وعندما تواجهنا هـذه الفكرة العجيبـة القائلة إن الـطفل أكثـر حكمة وبـراءة من الـرجـل - وقـد نسـوق مثال <وردزورث> في المقدمة الذي يربط رعوية الحيـاة الريفيـة برعوية الطفولة - تـواجهنا مشكلة حقيقيـة في الفصل بين فن المؤلف البالغ وبين ما يفترض من طبيعيّة لدى الـطفل الـذي يكتب عنه. لقد اكتشف الرومانسيون، بمعنى صحيح فعلاً، لا الطفل نفسـه في الواقـع، بل طـريقة في الكتـابة عنـه. وقبل <وردزورث> كانت الطريقة المقبولة في الكتابة عن الأطفال

هي معاملتهم بنوع من المفارقة الساخرة الخفيفة، طريقة تعرض براءتهم الوليدة وتعرض هشاشتها كذلك. وهذا يحمل إلى الذهن مباشرة رواية <لونگوس> وفي الشعر يحمل أسماء <هريك> و <مارڤيل> و <ماثيو پرايز>. وكان تجديد الرومانسيين يقوم على معاملة الأطفال بسموّ في الشعور يعكس سموّ وجودهم: ويبدو واضحاً أن الشيء نفسه قد حدث في التعامل مع الرعاة.

يبدو أن الروائيين قد سلكوا كلا الطريقين في الكتابة عن الأطفال، مقلّلين الشعور بالسموّ، محافظين على الشعور بالبراءة النسبية حيناً، ومحافظين على الشعور بالتعرض للهجوم، ذاهبين به إلى حدود الاستعداد الفعلي للشر حيناً آخر. ثمة نوع من رؤيا الرومانسية الفرنسية المبكرة حيناً، ونوع من رؤيا القديس أوغسطين اللاهوتية ـ الفلسفية حيناً آخر. وهذان الشكلان من رعوية البراءة الحديثة، رعوية الطفولة في المدينة والريف، يقودان أما إلى روضيّات طبيعية في محيط ريفي، أو إلى ذكريات عن تطوّر مديني مريع تكون بؤرته شعور بالشر. والمجال شديد الاتساع، ولا يسمح إلا باختيار القليل من الأمثلة لتصوير ذلك.

ومن تلك الأمثلة لفتةً **إلى الموطن يا ملاك** من أعمال <توماس وولف> و **كم كان أخضر وادينا** من أعمال <رچارد ليويلين> و **كأس عصير مع روزي** من أعمال <لوري لي> وجميعها تصورّ رعوية الطفولة الريفية. هنا تكون حياة الطفل التي يحياها في محيط ريفي في الماضي القريب ـ في ساوث كارولانيا، ويلز، تلال كوتسولد ـ هي بوجه عام رؤى ذهبية بهيجة؛ وهي ليست على غاية الاكتمال، حتماً، لكنها تحتفظ بشيء من الألق البعيد من العصر الذهبي الذي يشيع النور في

أرجائها. وما يوجد في هذه الروايات من مشاعر جنسية ـ وهو ما يتردد فيها جميعاً ليعيّن الحدود بين الطفولة والمراهقة ـ هي في العادة مشاعر شهوانية ووثنية. والصورة التي تحضر في الذهن في جميع هذه الروايات هي صورة اكتشاف الحب في عصر يوم دافيء هاديء تبرز فيه بشكل واضح جميع مساعي الشباب المستورة لبلوغ المعرفة الخفيّة. والفصل الثلاثون في كل من الروايتين الأوليَيْن كان يمكن أن يحمل نفس عنوان الفصل في الرواية الثالثة الذي يتحدث عن الدحول في التجربة الجنسية: «أول قضمة للتفاحة». يتمثل السقوط في الجنة في هذه الروايات الثلاث جميعاً، والصورة التي تتشكل في الذهن عنهن هي صورة <روزي> الشهوانية وهي تحشو حذاءها القروي بالزهور ليُترك إلى حين تحت كومة من يابس العشب في حرارة الصيف. جميع الأساطير عن براءة المتعة والنزق في العصر الذهبي قد تحولت هنا من الراعي إلى الطفل أو المراهق. ومع هذا فإن الدخول إلى الحياة الجنسية يمثل دخولاً في عالم الخبرة، وثمة أحياناً شعور واضح بتفتّح الحس بالخطيئة، قديم قِدَم الإنسان، ولو أنه يبدو لبرهة قصيرة، ثم يغرق في نشوة اللحظة. هذا مثال من رواية <وولف> يصوّر إحساساً بخيبة قادمة وبحقيقة أن تفاحة قد سرقت من حديقة أسطورية يحرسها تنّين:

> وتلاصقا معاً في لحظة العجب المتوهجة، هناك على الجزيرة المسحورة، حيث كان العالم هادئاً، مصدّقَين كل ما قالا. ومن سيقول ـ مهما تلا من خيبات ـ أننا قد نسينا السحر يوماً، أو أننا قد نكشف، في هذه الأرض الكئيبة، عن شجرة التفاح، أو الغناء، أو الذهب؟.

وهذا مثال من الرواية الثانية يشبه ما في الثالثة من تـذكّر واضح للسقوط القديم، ومثله في اللامبالاة:

> ثم يضعف الغصن المشدود، لأن الوتـر قد أدّى أغنيتــه، والنَفَس يعـود إلـى رئتـين خــاويـتيـن والارتعاش إلى الأعضاء. عيناك تريان بوضـوح. الأشجار خضراء على عهدها. لم يحصل تغيّر. لا صواعق نار. لا ملائكة تحمل سيفاً لاهبـاً. ومع ذلك فإن هذا هو الذي أحال الجنة إلى أدغال. لقد أكلتُ من التفاحة. حواء كانت ما تزال دافئة تحتي. ومع ذلك لا صاعقة ولا نار ولا سيوف. ليس سوى غناء قبّرة، ورائحة الخضـرة، وهدوء سفح الجبل.

خبرة الجنس تفصل الطفل عن الـرجل؛ وعبـارة <لي> المقتضبـة قد تصلح شعاراً لهذه الروايات جميعـاً: «لم أعُد كما عهدتُني قبل ذلك أبداً».

إن الطريقة الطبيعية التي يدخل بها هؤلاء الحدثان حياتهم الجنسيـة تعكس طبيعيّة مـا يحيط بهم: العـالم الـطبيعي هـو المشهد والشاهد الرحيم على نشوتهم. ليس لعذاب الطفولة من دور كبير في هذه الروضيّات الطبيعية، لكنها تقع في المقدمة من رعويات المدينة، التي يغلب أن تصوّر الطفل ضحية عالم خبرة البالغين، وتؤكد براءته حتى وهو يكافح جاهداً للدخـول فيه. وهنا سرعان ما يتذكر المرء <ستيفن ديدلس> في رواية <جـويس> في بحثه البـريء عن بغايـا دبلن، أو <هولـدن كولفيلد> المتحذلق البريء في رواية <د. ج سالنجر> في مقابلاته الطريفة مع بغايا نيويورك في فنادق مشبوهة، أو الطفل

المهاجر <ديڤد شيرل> ومحاولاته اليائسة لبلوغ معرفة مستورة في غرف عمارة، في رواية <هنري روث> الكئيبة المريعة على ما فيها من قوة هائلة، والتي تحمل عنوان سَمِّه نوماً. ولا بد أن يذكر المرء كذلك آخر الروايات <فيليپ روث> بعنوان شكوى پورتنوي حيث تنقلب الغريزة الجنسية على نفسها فتبلغ انبثاقاً مضحكاً لنزف مفرط البراءة. وقد صدر مؤخراً كتاب بعنوان مغامرات هكلبري فِنْ الحقيقية لمؤلفه <جون سيلاي> وهو إعادة كتابة لرواية <مارك توين>، وهي رعوية الشباب المشهورة، ويبدو أن هذا الكتاب قد أفلح في إدخال جميع تلك الأشياء التي تراها النظرة الحديثة نحو الطفولة مفقودة في الكتاب الأصلي، وبخاصة الجنس وإلغاء الأوهام حول الآفاق غير المحدودة، إذ ليس ثمة من «هَجْر» للأقاليم هنا. لقد امتدت رعوية المدينة بعيداً.

سواء تعلمنا من علم النفس الحديث أو من خبرتنا وحسب، فنحن لم نعد نرى في الطفولة وجودَ نشوة وغنائية، ولربما قد دخلنا في مرحلة ما بعد <أركاديا> من رعوية الطفولة. وفي بعض الروايات المعاصرة لا نجد النظرة السائدة غير عاطفية وحسب بل نظرة لاهوتية ـ فلسفية نحو الطبيعة البشرية، تجد في الطفل والد الرجل حرفياً، بخصوص ميله نحو الشرّ. وهذه الروايات لا تضع أي توكيد على الجنس؛ بل تصوّر الميل إلى الشرّ من خلال نزوع نحو العنف والحيلة والتستّر. مثال ذلك رواية <رچارد هيوز> بعنوان ريح عاتية على جمايكا ورواية <فيرينك مولنار> بعنوان أولاد شارع پول ورواية <وليم گولدنگ> بعنوان سيّد الذباب. بهذه الروايات نكون قد بلغنا قَصص الترميز: ففي رواية <مولنار> تغدو ألعاب الشارع عند جماعة من الأولاد إسقاطاً للطموحات الإقليمية التي كانت

منذ القدم سبب دمار تقدّم الجنس البشري؛ وفي رواية <گولدنگ> يتسبّب تحطم طائرة في إلقاء جماعة من الأولاد في جزيرة ذات جمال بدئي لا تلبث أن تغدو مشهد تعطش بدئي للدماء من جهة، ومشهد براءة بدئية من جهة أخرى. تحطّم الرواية جميعَ المفهومات الرومانسية عن الطفولة والطيبة الطبيعية وقداسة العواطف القلبية. كما أنها ليست تسبيحة شكر لعالم الفن، لأن الشباب الذين ينقلبون إلى الوحشية هم أنفسهم ورثة جميع المكاسب التي تعب في جمعها الجنس البشري بعد الخروج الأول من الجنة. والرواية إذ ترفض إيجاد حل سهل سواء في الطبيعة أو في الفن، وإذ تعزو الشرّ إلى الفرد لا إلى ما يحيط به، فإنها رعوية في مسيرتها بشكل حقيقي وجاد.

٦ - خاتمة

لم يخبرنا أحد بعد بما سيتبع الانشغال بالطفل كصيغة للرعوية، لكن خطو الحياة الحديثة في تسارع هو من الشدة بحيث لا بد لخطو الأدب أن يتأثر به. لو كان للطفل نصف الحياة الأدبية التي في حوزة الراعي لغدا في منزلة مرموقة. لكن الناشرين مستمرون في الإعلان كل يوم تقريباً عن روايات جديدة، وذكريات عن الطفولة جديدة، وليس ثمة ما يشير أن النمط إلى زوال، أو أن إحدى صيغ الرعوية لن تبقى معنا لزمن قادم. وبالنظر إلى التلف الذي يصيب الطبيعة في عصرنا إلى مثل هذه الحدود، بحيث أن القدرة على استمرار عمليات الحياة في زماننا قد غدت موضع تساؤل يومي، فربما كان من حسن الحظ أن الطفل قد تسلّم الدور من الراعي. وإذ كان الراعي يقيم في محيط طبيعي محدّد، فقد كان بحاجة أن يظهر في عالم خارجي من الطبيعة النضرة الجميلة؛ لكن الطفل الذي يقيم في الزمن وحسب يستطيع البقاء رمزاً للبراءة دون ذلك العالم الخارجي. وبوصفه دليلاً على غريزة متجذّرة نحو الكمال، فإن النمط الرعوي سيبقى حتى في هذا العصر المليء بأفانين رعب مجهولة، بل ربما سينتعش بسبب من ذلك. إن الهبوط إلى عصر اللّدائن لم يكن يساور أحلام الأقدمين، الذين توقفوا عند الحديد.

هوامش المترجم

١ ـ الرعوية في المنظور

١ ـ أركاديا Arcadia: كما يشرح الفصل الثالث، منطقة جبلية في بلاد الإغريق كانوا يحسبونها مرابع الحياة الريفية المثلى، وتبعهم في ذلك <فرجيل> (٧٠ ـ ١٩ ق.م.) في أشعاره باللاتينية بعنوان الريفيات eclogues (٤٢ ـ ٣٧ ق.م.) وفي عصر الانبعاث في بريطانيا غدت <أركاديا> المثل الأعلى للمجتمع الريفي والعصر الذهبي.

٢ ـ ساترن Saturn: إله البذار والحصاد في إيطاليا قديماً، طرده <زيوس> كبير الآلهة فعبر البحر إلى <لاتيوم> فاستقبله <يانوس> وصار ملكاً وجلب الزراعة والبركات لشعبه ثم اختفى، ويوصف عهده بالعصر الذهبي في إيطاليا.

٣ ـ <بيرديتا> ابنه <ليونتيس> ملك صقليا في مسرحية حكاية الشتاء من أعمال شكسبير، تحب <فلوريزيل> ابن <يوليكسينس> ملك بوهيميا.

٤ ـ كما يشرح الفصل، فإن هذه الأنماط الشعرية متداخلة، وجميعها من أغاني الرعاة في محيط ريفي أو رعوي. وأرى أن تترجم الكلمات اللاتينية هكذا: idylls يقابلها «الروضيات» و eclogues «الريفيات» و pastorals يقابلها «الرعويات» وجميعها أناشيد أو غنائيات رعوية يصعب تمييزها عن القصائد الرعوية buocolic.

٥ ـ خليقة، هكذا أرَى ترجمة الكلمة الإغريقية ethos التي تفيد طبيعة الشيء الكامنة أو ما فطر عليه المرء، مستهدياً بقول الشاعر الجاهلي زهير بن أبي سلمى: ومهما تكن عند امرىء من خليقة/ وإن خالها تخفى على الناس تعلم.

٦ ـ السقوط Fall هو السقوط من الجنة بسبب خطيئة آدم في عصْيانه أمر الخالق وانصياعه إلى حواء في الأكل من شجرة معرفة الخير والشر (التفاح) كما ورد في العهد القديم وكما يصور <ملتن> في الفردوس المفقود.

٧ ـ كوپر Cowper شاعر إنكليزي (١٧٣١ ـ ١٨٠٠) كانت تعتريه نوبات جنون لا تظهر في شعره الذي يتميز بالاتزان والتعقل.

٢ ـ العصر الذهبي

١ ـ الفراغ هو ما تفيده الكلمة اللاتينية otium، وهو الذي قصده الشاعر العربي بقوله: إن الشباب والفراغ والجِدَة/ مفسَدَة للمرء أيّ مفسدَة!

٢ ـ جوڤنال Juvenal وصحيح اللفظ باللاتينية <يوڤنال> الشاعر الرومي (عرف ٩٨ ـ ١٢٨ م) واشتهر بهجاء رصين يوجّه ضد الجنس البشري لغرض أخلاقي. و <هوراس> Horace (٦٨؟ ـ ٨ ق.م) اشتهر بهجاء متظرّف يسخر من المثالب.

٣ ـ وايات Wyatt الشاعر الإنكليزي (١٥٠٣؟ ـ ١٥٤٢) أول من أدخل نمط الغنائية Sonnet في الشعر الإنكليزي نقلاً عن الإيطالية.

٤ ـ توماس ديكر Dekker (١٥٧٢؟ ـ ١٦٤١؟) مسرحي إنكليزي اشتهر بمسرحية عطلة الإسكافي التي تصور حياة المدن في القرن السابع عشر. جون داير Dyer (١٦٩٩؟ ـ ١٧٥٨) أديب، لاهوتي، شاعر يقلد أسلوب <ڤرجيل> في الجورجيات، يطبق لغة الشعر على موضوعات غير شعرية مثل الخراف والصوف.

٥ ـ تاسّو Tasso (١٥٤٤ ـ ١٥٩٥) أهم شعراء إيطاليا في القرن السادس عشر اشتهر بملحمة شعرية بعنوان أورشليم محرَّرة. گواريني Guarini (١٥٣٨ ـ ١٦١٢) شاعر بلاغي دبلوماسي، عرف <تاسو> واشتهر برعوية شعرية دراميه بعنوان الراعي المخلص (١٥٩٠).

٦ ـ كاتولوس Catullus (٨٤؟ ـ ٥٤؟ ق.م.) شاعر إيطالي من أسرة موسرة في ڤيرونا، عاش في روما وكتب قصائد حب رقيقة خفيفة الظل. أثَّر في الشعراء اللاحقين مثل <أوفيد> و <هوراس> و <مارشيال>.
«اقطف النهار» عبارة وردت في شعر <هوراس> تدعو إلى اغتنام فرصة الشباب للتمتع بالحب والحياة قبل فوات الأوان، لأن الوردة إذا لم تقطف اليوم تذبل غداً.

٧ ـ مارڤيل Marvell (١٦٢١ ـ ١٦٧٨) شاعر إنكليزي كان سكرتير «وزير الثقافة والإعلام» في عصر <كرومويل> وهو منصب <ملتن>، وعاد عضواً في البرلمان بعد عودة الملكية. اشتهر بقصائد قليلة من رقيق الغزل أهمها «إلى حبيبته الصدود».

٨ ـ الثلاثة الكبار Triumvirates هو نظام حكم الثلاثة في روما الأمبراطورية عام ٦٠ ق.م. المكون من يوليوس قيصر، پومپيوس ـ كراسوس. وبعد موت الأخير عام ٥٧ ق.م. تجدد الثالوث الحاكم، ولم يعد يذكر بعد ذلك بكثير.

٩ ـ مارلو Marlowe (١٥٦٤ ـ ١٥٩٣) شاعر مسرحي إنگليزي معاصر شكسپير يكاد يعادله في الشهرة لولا أنه توفي قبل بلوغ الثلاثين.

١٠ ـ سر والتر رالي Ralegh (١٥٥٢ ـ ١٦١٨) شاعر محارب فيلسوف من حاشية بلاط الملكة إليزابيث، راعي استكشافات، مؤسس مستوطنة ڤرجينيا الأميركية، أدخل التبغ والبطاطا إلى أوربا. اشتهر بقصائد حب رقيقة.

١١ ـ جون دَن Donne (١٥٧٢ ـ ١٦٣١) شاعر إنكليزي، كان رئيس كنيسة القديس پولس في لندن، اشتهر بمدرسة الشعر «الماورا طبيعي» الذي يفرط في تطوير المجاز الذهني والصور البلاغية، وبخاصة في شعر الحب.

١٢ ـ أيار: إشارة إلى الربيع، الذي تغلب عليه تسمية «الصيف» في الشعر الأنكليزي. وهو ما قصده المعرّي بقوله: تشتاق أيار نفوس الورى/ وإنما الشوق إلى ورده.

١٣ ـ فيلوميل: Philomel يشير <أوڤيد> في المتحولات أن <تيريوس> ملك <تراقيا> أقدم على اغتصاب <فيلوميلا> ثم قطع لسانها لكي لا تبوح بما حدث، لكن الآلهة أشفقت عليها وحولتها إلى عندليب.

٣ ـ أركاديا وتحوّلاتها

١ ـ مالڤوليو، روزالند: من شخصيات مسرحية شكسپير: الليلة الثانية عشرة.

٢ ـ جونسن Johnson (١٧٠٩ ـ ١٧٨٤) أشهر أدباء القرن الثامن عشر في بريطانيا صاحب أول معجم على أسس تاريخية، و «دكتاتور الأدب» الذي يملي ذوقه على الأدباء.

٣ ـ ثيوكريتوس (اشتهر في حدود ٢٧٠ ق.م.) عاش في الإسكندرية، وعبّر عن حينه إلى مغاني صقليه بقصائد تحمل اسم «الروضيات» Idylls.

٤ ـ دوري Doric نسبة إلى أحد العصور الأغريقية في حدود القرن الحادي عشر ق.م.

٥ ـ المستجيبات amoebean نمط من القصائد يستجيب مقطع منها لمقطع يسبقه.

٦ ـ أبيقور Epicurus (٣٤١ ـ ٢٧٠ ق.م.) فيلسوف أثيني أسس مدرسة باسمه في (الحدائق) يقول أن التصرف الحكيم في الحياة أساس الفلسفة، وهو يقوم على الاعتماد على دليل الحواس وعلى إلغاء الخرافات والتدخل من القوى الفائقة على الطبيعة. <ڤاروس> ناقد صديق كاتولّوس وڤرجيل، ذكره <هوراس> في فن الشعر.

٧ ـ سبنسر Spenser (١٥٥٢ ـ ١٥٩٩) أهم الشعراء الإنكليز قبل شكسپير. كان في خدمة الملكة إليزابيت التي عيّنته حاكماً على إيرلندا في بداية اشتداد الأضطرابات هناك.

٨ ـ پترارك Petrarca (١٣٠٤ ـ ١٣٧٤) أهم شعراء عصر الانبعاث في إيطاليا وصاحب «الغنائيات» التي نقلها إلى الشعر الإنگليزي <وايات>.

٩ ـ القناعية masque مسرحية غنائية شعرية راقصة شاعت تسلية في بلاطات أوربا في أواخر القرن السادس عشر وأوائل القرن السابع عشر يربط أحداثها قصصة ترميـزية أو أسطورية، تتميـز بالإسـراف في الألوان والأزياء وأقنعة الممثلين، بن جونسن Ben Jonson (١٥٧٢ ـ ١٦٣٧) من شعراء ذلك العصر اهتم بالقناعية.

٤ ـ سپارطة القريبة

١ ـ آريوپاجيتيكا Areopagitica خطاب مسهب ألقاه <ملتن> أمام البرلمان البريطاني ١٦٤٤/١١/٢٤ يدافع فيه ببلاغة فائقة عن حريـة الطبـع والنشر (والصحافة).

٢ ـ حكاية الوردة Roman de la Rose مطولة شعرية في حدود أربعة آلاف بيت بدأها <گيّوم ده لوريس> الفرنسي عام ١٢٣٠ وأكملها <جون ده مؤنگه> تصور مفهوم الحب في القرن الثاني عشر خاصة في فرنسا وفي أوربا عامة، تركت أثراً في عدد من شعراء عصر الانبعاث، وفي شعر <چوسر> الإنگليزي خاصة (١٣٤٠ ـ ١٤٠٠).

٣ ـ الريف والمدينة في أوربا يقابلها البادية والحاضرة في التراث العربي، ومن هنـا كلمة «الحضـارة» المشتقة من الحـاضرة، والتي قـال فيها المتنبي: حُسنُ الحضـارة مجلوب بتطريـة/ وفي البداوة حسن غيـر مجلوب.

مراجع مختارة

Bibliography

BARBER, C. L., 'The Alliance of Seriousness and Levity in *As You Like It*', in *Shakespeare's Festive Comedy*, Princeton, 1959.
A major consideration of the play.

BUXTON, JOHN, 'Sidney: The Countess of Pembroke's *Arcadia*', in *Elizabethan Taste*, London, 1963.
A good treatment of what the period saw in the work.

BUXTON, JOHN, 'Michael Drayton', in *A Tradition of Poetry*, London, 1967.
An appreciation of Drayton as life-long pastoralist.

CHAMBERS, E. K., *English Pastorals*, London, 1895.
An anthology with a valuable brief introduction.

CHENEY, DONALD, *Spenser's Image of Nature: Wild Man and Shepherd in The Faerie Queene*, New Haven, 1966.
An especially good chapter on Book VI.

CONGLETON, J. E., *Theories of Pastoral Poetry in England, 1684–1798*, Gainesville, Florida, 1952.

A good survey of French and English attitudes to pastoral in the age of its degeneracy.

CORY, HERBERT E., 'The Golden Age of the Spenserian Pastoral', *PMLA*, XXV (1910), pp. 241–67.
An early and still valid survey of the pastoralists who followed Spenser, particularly Greene, Drayton, Browne, and Fletcher.

CURTIUS, E. R., *European Literature in the Latin Middle Ages*, tr. Willard Trask, New York, 1953.
To be consulted for its discussion of the *locus amoenus*.

DIPPLE, ELIZABETH, 'Harmony and Pastoral in the *Old Arcadia*', *ELH*, XXV (1968), pp. 309–28.
This and the following monograph are new and intriguing expositions of the Neoplatonic element in Sidney.

DIPPLE, ELIZABETH, 'The "Fore Conceit" of Sidney's Eclogues', in *Literary Monographs*, ed. Eric Rothstein and Thomas K. Dunseath, Madison, 1967.

EMPSON, WILLIAM, *Some Versions of Pastoral*, London, 1950.
A difficult and erratic but always exciting book that more than any other has extended the use of the term.

GIAMATTI, A. BARTLETT, *The Earthly Paradise and the Renaissance Epic*, Princeton, 1966.
A fine comparative study of the *locus amoenus* as the arena for love.

GOW, A. S. F., *The Greek Bucolic Poets*, Cambridge, 1953.
Some very readable translations of Theocritus, Bion and Moschus, with a valuable introduction, especially for the poems of the first.

GREENLAW, E., 'Shakespeare's Pastorals', *Studies in Philology*, XIII (1916), pp. 122–54.
An extensive study of Shakespeare's pastoral plays against the background of the pastoral romances.

GREG, W. W., *Pastoral Poetry and Pastoral Drama*, London, 1906.

The standard source for the older pastoral; indispensable.

HAMILTON, A. C., 'The Argument of Spenser's *Shepheardes Calender*', *ELH*, XXIII (1956), pp. 171–82.
One of the best modern readings.

HANFORD, J. H., 'The Pastoral Elegy and Milton's *Lycidas*', *PMLA*, XXV (1910), pp. 403–47.
Still the standard source of the background in Greek elegy of Milton's poem.

HENINGER, S. K., JR., 'The Renaissance Perversion of Pastoral', *Journal of the History of Ideas*, XXII (1961), pp. 254–61.

Represents the frequent antagonism to all pastoral not essentially lyric and sees the introduction of moral, satiric and sentimental elements into the form as essentially a perversion of its nature.

HARRISON, T. P., and LEON, H. J., *The Pastoral Elegy*, Austin, Texas, 1939.
The best anthology with some fine translations.

JONES, W. P., *The Pastourelle*, Oxford, 1931.
A good study of the origins and permutations of the form.

KALSTONE, DAVID, *Sidney's Poetry*, Cambridge, Mass., 1965.
Some splendid commentary on Sannazaro and Sidney as Arcadians in the first three chapters.

KENNEDY, JUDITH M., *A Critical Edition of Yong's Translation of George of Montemayor's Diana and Gil Polo's Enamoured Diana*, Oxford, 1968.
An edition of one of the most famous pastoral-chivalric romances of the sixteenth century, preceded by a good introduction.

KERMODE, FRANK, ed., *The Tempest*, Arden edition, London, 1954, new ed. 1958.
The introduction contains the best and fullest exposition of the Nature-Art antithesis; a classic and essential work.

KERMODE, FRANK, ed., *English Pastoral Poetry from the Beginnings to Marvell*, London, 1952.

A fine anthology with a very informative introduction.

LEVIN, HARRY, *The Myth of the Golden Age in the Renaissance*, Bloomington, 1969.

An extensive survey of the idea in its literary and artistic manifestations.

LINCOLN, ELEANOR TERRY, ed., *Pastoral and Romance: Modern Essays in Criticism*, Prentice-Hall Paperbacks, New Jersey, 1969.

A very useful work: contains well-chosen excerpts from modern critical writing on pastoral.

LYNEN, JOHN F., *The Pastoral Art of Robert Frost*, Yale Paperbacks, New Haven, 1960.

The best study of Frost as pastoralist in the modern sense of the term; a splendid chapter on 'New Hampshire as Arcadia'.

MACK, MAYNARD, *The Garden and the City*, Toronto, 1969.

A superbly written and illustrated study of Pope in retirement at Twickenham, consciously recreating a private Arcadia of the spirit.

MARX, LEO, *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*, Oxford Galaxy, New York, 1967.

The classic study of the American Arcadian ideal and the first movements towards its destruction.

MCLANE, PAUL E., *Spenser's Shepheardes Calender: A Study in Elizabethan Allegory*, Notre Dame, 1961.

A full study of the historical background, resulting in an identification of Spenser's cast of shepherds with which not everyone will be in agreement, but which is suggestive nevertheless.

NASH, RALPH, tr., *Jacopo Sannazaro's Arcadia and Piscatorial Eclogues*, Detroit, 1966.

The first translation into English of both works; contains a brief and illuminating introduction.

PATRIDES, C. A., ed., *Milton's Lycidas: The Tradition and the Poem*, New York, 1961.
Collects the major critical writings on the poem; the interpretation by Rosemond Tuve is especially worthwhile. A very useful guide.

POGGIOLI, RENATO, 'The Oaten Flute', *Harvard Library Bulletin*, XI (1957), pp. 147–84.
Before his untimely death the author was planning to collect this and the following articles into a work on pastoral. I understand that Harvard University Press is currently preparing the work, to be published under the title *The Oaten Flute: A Study of Pastoral Poetry and the Bucolic Ideal.* This article is notable for the distinction it makes between the pastoral of happiness and the pastoral of innocence.

POGGIOLI, RENATO, 'The Pastoral of the Self', *Daedalus*, LXXXVIII (1959), pp. 686–99.
A superb study of the pastoral withdrawal for pure cultivation of the self, drawing upon Cervantes and upon Marvell's 'The Garden' for illustration.

POGGIOLO, RENATO, 'Naboth's Vineyard or the Pastoral View of the Social Order', *Journal of the History of Ideas*, XXIV (1963), pp. 3–24.
A brilliant exposition of the pastoral idea of justice.

ROSENMEYER, THOMAS G., *The Green Cabinet: Theocritus and the European Pastoral Lyric*, Berkeley, 1969.
A study which ranges over the entire field, taking the poems of Theocritus as a norm for pastoral.

SMITH, HALLETT, *Elizabethan Poetry*, Cambridge, Mass., 1952.
Contains well-balanced discussions on Elizabethan poetry divided into genres; two fine introductory chapters on pastoral and epic.

SNELL, BRUNO, *The Discovery of the Mind: the Greek Origins of European Thought*, Harper Torchbooks, New York, 1960.
The last chapter contains what is probably the best single piece of criticism on Virgil's *Eclogues* yet written.

STATON, WALTER F., JR., and SIMEONE, WALTER E., eds. *A Critical Edition of Sir Richard Fanshawe's 1647 Translation of Giovanni Battista Guarini's Il Pastor Fido*, Oxford, 1964.
Contains some valuable remarks on the pastoral drama in its introduction.

TAYLER, EDWARD WILLIAM, *Nature and Art in Renaissance Literature*, New York, 1964.
A clearly-written and well-planned survey of classical, medieval, and Renaissance treatments of the two ideas.

TINKER, C. B., *Nature's Simple Plan*, Princeton, 1922.
A delightful chapter on the 'natural' poets of the eighteenth century.

TOLIVER, HAROLD E., *Marvell's Ironic Vision*, New Haven, 1965.
A controversial but illuminating reading of Marvell; the chapter 'Pastoral and Reconciliation with History' contains some interesting ideas.

WALLACE, JOHN M., 'Milton's *Arcades*', *Journal of English and Germanic Philology*, LVIII (1959), pp. 627–36. Reprinted in *Milton: Modern Essays in Criticism*, ed. Arthur E. Barker, Oxford Galaxy, New York, 1965.

WILLIAMS, KATHLEEN, *Spenser's Faerie Queene: The World of Glass*, London, 1966.
Contains a sensitive and beautifully-written chapter on the pastoral Book VI.



صدر للمترجم

أ ـ دراسات نقدية

١ ـ **البحث عن معنى:** (بغداد، وزارة الإعلام، ١٩٧٣) ط ٢ (بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٣).

٢ ـ **ت. س. اليوت: الأرض اليباب ـ الشاعر والقصيدة:** (بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٨٠) ط ٢ (بغداد ـ مكتبة التحرير ١٩٨٦).

٣ ـ **النفخ في الرماد** (بغداد، وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٢.) ط ٢ (بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٩).

٤ ـ **منازل القمر:** لندن، رياض الريس للكتب والنشر، ١٩٩٠).

ب ـ ترجمات من الإنكليزية إلى العربية

١ ـ جون آردن، **مياه بابل، رقصة العريف.**
(سلسلة من المسرح العالمي ـ ١/٨٠) الكويت، وزارة الإعلام ١٩٧٦.

٢ ـ وليم شكسبير **تيمون الاثيني.**
(سلسلة من المسرح العالمي ـ ٩٥) الكويت، وزارة الإعلام ١٩٧٧، ط ٢ (بيروت ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٨٤).

٣ ـ جون اردن الحرية المغلولة، صعود البطل.
(سلسلة من المسرح العالمي ٢/١٠٢) الكويت، ١٩٧٨.

٤ ـ موسوعة المصطلح النقدي: سلسلة من ٤٤ جزءاً ظهر منها ١٦ جزءاً (وزارة الثقافة والإعلام بغداد ١٩٧٨ ـ ١٩٨٢، ١٩٨٩). الطبعة الثانية مجلدات ذات ٤ أجزاء بدأت بالظهور عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت صدر منها أربعة مجلدات (١٩٨٣ ـ ١٩٩٢) وهذه الأجزاء هي: ١ ـ المأساة، ٢ ـ الرومانسية، ٣ ـ الجمالية، ٤ ـ المجاز الذهني، ٥ ـ اللامعقول، ٦ ـ التصوّر والخيال، ٧ ـ الهجاء، ٨ ـ الوزن والقافية والشعر الحر، ٩ ـ الواقعية، ١٠ ـ الرومانس، ١١ ـ الدرامة والدرامي، ١٢ ـ الحُبكة، ١٣ ـ المفارقة (١٣ ـ آ) المفارقة وصفاتها، ١٤ ـ الترميز، ١٥ ـ الرعوية.

٥ ـ د. ج ـ كِلَمْ: وليم بليك. بغداد/ وزارة الثقافة والإعلام ١٩٨٢.

٦ ـ وليم شكسبير، پيركليس (سلسلة من المسرح العالمي ـ ٢٤٧) الكويت، وزارة الإعلام ١٩٩٠.

٧ ـ وليم شكسبير سيمبلين (سلسلة من المسرح العالمي ٢٥٩) الكويت، وزارة الإعلام ١٩٩٢.

ج ـ ترجمات من العربية إلى الإنكليزية

1 - Iraq: The Eternal Fire. (1972 Iraqi Oil Nationalization) London Third World Centre, 1981.

2 - The Long Days (pt. 3) a noyel. Baghhdad. 1982.

3 - Battlefront Stories from Iraq. Baghdad. 1983.

4 - Modern Iraqi Poetry. Baghdad. 1987.

5 - In the Beginnıng wa̦s the Female (poemd by Dr. Suad Al - Sabah) 1992.



محتويات الكتاب











موسوعة
المصطلح النقدي

سلسلة من الدراسات المكثفة تتناول المصطلحات والمفهومات التي دخلت النقد الأدبي في العصر الحديث، تسندها أمثلة من آداب لغات عالمية شتى، تنير المصطلح أو المفهوم الأدبي أو الفني، مثل: الرومانسية ـ الواقعية ـ الملحمة ـ الرعوية ـ الحبكة ـ الرمزية ـ الأسطورة ـ القصة القصيرة ـ الشعر الحر.

المؤسسة العربية للدراسات والنشر
بيروت، ساقية الجنزير، بناية برج الكارلتون، ص.ب: ٥٤٦٠-١١
العنوان البرقي: موكيالي، هـ ٨٠٧٩٠٠
تلكس: LE/DIRKAY ٤٠٠٦٧